C8.5

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lemoyenageetlare05jaco

LE

MOYEN AGE

ET LA

RENAISSANCE.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON FRÈRES, 36, RUE DE VAUGIRARD.

LE

MOYEN AGE

ET LA

RENAISSANCE,

HISTOIRE ET DESCRIPTION

DES MOEURS ET USAGES, DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE, DES SCIENCES, DES ARTS, DES LITTÉRATURES ET DES BEAUX-ARTS

EN EUROPE.

Direction Littéraire
DE
M. PAUL LACROIX.

Direction Artistique
DE
M. FERDINAND SERÉ.

DESSINS FAC-SIMILE PAR M. A. RIVAUD.

TOME CINQUIÈME.

PARIS.

ADMINISTRATION : 5, RUE DU PONT-DE-LODI.

1851

TROISIÈME PARTIE.

BEAUX-ARTS.

TABLE DES CHAPITRES

DU

CINQUIÈME VOLUME.

TROISIÈME PARTIE.

BEAUX-ARTS.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE ET CIVILE, par M. Lassus, du Comité des arts et monuments, et M. Alfred Michiels.

ARCHITECTURE MILITAIRE, par M. Prosper Mérimée, de l'Académie française.

SCULPTURE, par M. Jean du Seigneur, statuaire.

PEINTURE SUR BOIS, SUR CUIVRE, SUR TOILE, par M. Alfred Michiels, auteur de l'*Histoire de la Peinture flamande et hollandaise.*

PEINTURE MURALE, par M. Ernest Breton, de la Société des antiquaires de France.

GRAVURE, par M. Duchesne, conservateur des estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris.

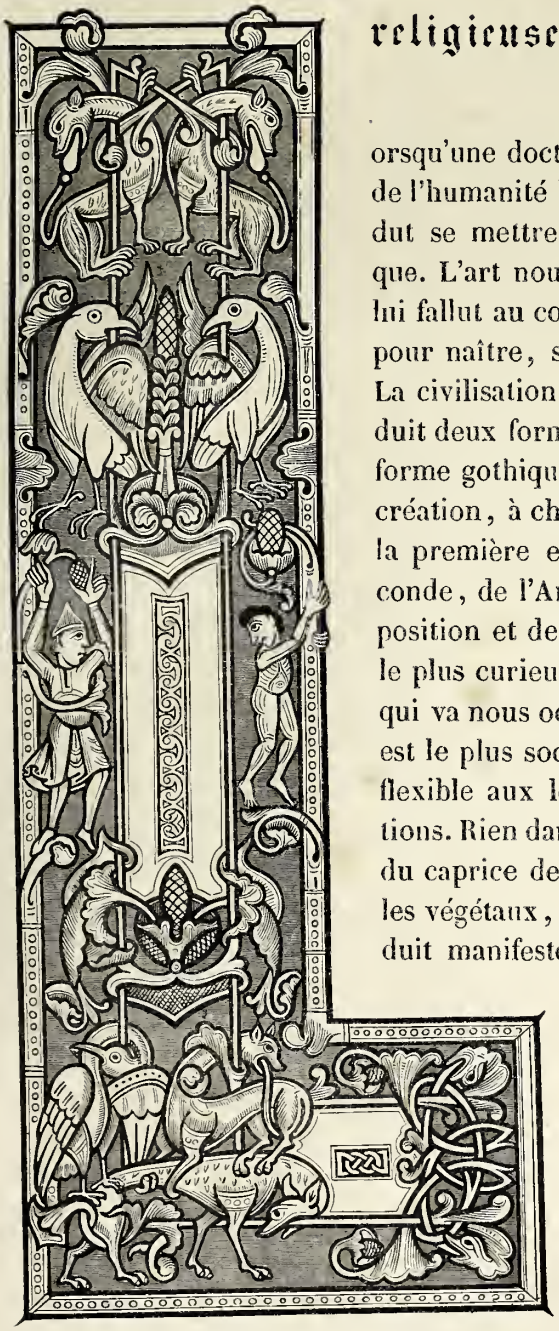
PEINTURE SUR VERRE, MOSAIQUE, ÉMAUX, par M. Champollion-Figeac.

IMPRIMERIE, par M. Paul Lacroix, du Comité des monuments historiques.

RELIURE DES LIVRES, par le même.

ARCHITECTURE

religieuse et civile.



Lorsqu'une doctrine sévère remplaça dans les convictions de l'humanité le système païen, l'Architecture religieuse dut se mettre en harmonie avec la croyance évangélique. L'art nouveau ne s'organisa point tout à coup : il lui fallut au contraire de longues années, de longs efforts pour naître, se développer, prendre tous ses caractères. La civilisation chrétienne, chose insolite! a même produit deux formes architecturales, la forme romane et la forme gothique. Nous avons donc à étudier une double création, à chercher par quelle suite de métamorphoses la première est sortie de l'Architecture païenne; la seconde, de l'Architecture romane. Ce travail de décomposition et de recomposition est peut-être le phénomène le plus curieux de l'histoire des arts. La nature de celui qui va nous occuper en augmente, d'ailleurs, l'intérêt. Il est le plus social de tous, il obéit avec une régularité inflexible aux lois suprêmes qui dirigent le sort des nations. Rien dans l'Architecture ou presque rien ne dépend du caprice des individus. Elle croît aussi fatalement que les végétaux, et ses formes, ses caractères sont le produit manifeste, inévitable, des grandes influences, de l'esprit général qui animent une civilisation, après l'avoir enfantée.

Le paganisme était une religion extérieure : elle livrait à des dieux charnels et sensuels le gouvernement du monde. Pour exprimer leur puissance, elle leur attribuait de colossales dimensions. Les cérémonies du culte avaient lieu en plein air, à la clarté du soleil; la douceur du climat permettait de célébrer les fêtes sous un ciel toujours pur. Le christianisme ne pouvait s'accommoder de ces pompes méridiona-

les, de ces chants et de ces prières sur la place publique. C'est un dogme spiritualiste avant tout : il cherche la paix, l'ombre et la solitude. L'art nouveau dut abriter les fidèles contre les bruits du monde, contre ses distractions et ses vaines pensées; il dut soustraire le culte à l'examen railleur des incrédules. Aussi, arriva-t-il par degrés à construire les nobles édifices que nous voyons encore debout, dont les hautes murailles protégent le recueillement et la piété, comme les remparts des forteresses protégent l'homme de guerre. Une fois qu'on a pénétré sous ces voûtes, le monde réel n'existe plus : on se trouve dans un monde de création humaine, où toutes les formes portent l'empreinte de la pensée religieuse. Le soleil même semble avoir perdu son empire : ses rayons se brisent contre les verrières ou se métamorphosent en les traversant. La lumière ne paraît point venir du dehors, mais émaner des saints personnages représentés sur les vitraux. Les colonnades ont passé de l'extérieur au dedans : une atmosphère embaumée y circule, et ses parfums orientaux font oublier la région du globe où s'élève la mystérieuse cathédrale.

Des causes historiques secondèrent ces tendances primitives de l'art chrétien. Les fidèles se réunirent d'abord dans les catacombes, loin du jour et des persécutions; ils célébraient les offices du culte nouveau sur la poussière des morts : le tombeau de quelque glorieux martyr leur servait d'autel. Ces demeures funèbres étaient en harmonie avec la tristesse du dogme catholique. La vie n'étant pour les chrétiens qu'une préparation à la mort et que des *funérailles méditées,* comme le dit un vieux livre sans nom d'auteur, il semblait naturel que leurs premières églises fussent des lieux de sépulture. La cruauté qui les força d'y chercher un asile, seconda un penchant secret, par une impulsion extérieure. Les faits se mirent d'accord avec les idées; les événements ne furent que les auxiliaires de la doctrine, grande loi dont l'histoire nous offre une perpétuelle application. Du séjour des premiers confesseurs dans les entrailles de la terre, l'Architecture chrétienne hérita plusieurs habitudes, qui concoururent à lui donner une physionomie originale. Elle creusa, sous ses monuments, des cryptes spacieuses, où la lumière ne pénètre que par d'étroits soupiraux, où les bruits du dehors viennent expirer en faibles murmures. Les autels prirent dans l'origine la forme d'une tombe; les églises furent pavées de pierres sépulcrales, et l'on prodigua les lampes et les cierges, comme s'il fallait encore dissiper des ténèbres souterraines.

Quand il fut permis aux chrétiens de célébrer leurs mystères, ils durent élever des temples à leur Dieu ou lui consacrer d'anciens édifices. L'humanité conçoit lentement : elle a besoin de plusieurs siècles pour saisir le sens d'une idée nouvelle et de plusieurs autres siècles pour lui trouver une forme. Les disciples du Christ cherchèrent donc, parmi les monuments qui les entouraient, un genre de construction qu'ils pussent adapter à leur culte. Les basiliques parurent s'y prêter mieux que toutes les autres inventions de l'Architecture gréco-romaine. C'étaient des bâtiments étendus, qui servaient de tribunaux, de bourses de commerce et parfois aussi de halles ou de

bazars, dans lesquels les trafiquants étalaient leurs marchandises. A l'extérieur, elles offraient la plus grande simplicité : les ouvertures des fenêtres variaient seules le monotone aspect des murailles. Le monument formait un carré oblong. Deux lignes de colonnes parallèles divisaient l'intérieur en trois galeries, avec cette différence que la galerie centrale était plus large et plus élevée que les autres. A l'extrémité de ces nefs régnait un espace libre, et dans le mur du fond s'ouvrait un hémicycle où siégeait le président du tribunal. Tels furent les premiers monuments qui abritèrent les cérémonies de l'Église, quand elle put arborer sa croix triomphante sur les ruines du paganisme; tels furent les premiers rudiments de l'Architecture chrétienne. L'évêque se plaça au fond de l'hémicycle; les prêtres assistants se rangèrent à sa droite et à sa gauche. Les chantres, les ecclésiastiques de service occupèrent l'espace resté libre entre les galeries et le rond-point. La nef droite fut destinée aux hommes; la nef gauche, réservée aux femmes. Les néophytes, qui n'avaient pas encore été sanctifiés par l'eau du baptême, se tenaient dans la galerie centrale. Deux ordres de colonnes supportant la voûte du plus grand nombre des basiliques, deux longues tribunes régnaient au-dessus du premier ordre : là venaient chanter et prier les veuves et les vierges consacrées au Seigneur.

« On ajouta, dit M. de Caumont, à quelques basiliques et à quelques églises une cour carrée, entourée de portiques, dans laquelle les catéchumènes se retiraient pendant la célébration des cérémonies auxquelles il ne leur était pas encore permis d'assister : il y avait, au milieu de cette cour, un réservoir, ordinairement octogone et entouré parfois de colonnes soutenant un toit de même forme. Les néophytes y recevaient le baptême. » Ce lieu d'attente et d'espoir est devenu le type du cloître chrétien, mais il a changé de destination. Les moines n'y terminaient point leur noviciat religieux : le préau abritait la dépouille des morts; les survivants erraient dans l'ombre des avenues, en méditant les leçons de la tombe, que semblaient leur apporter le murmure des hautes herbes, les plaintes du vent sous les arceaux et le bruit lointain des cantiques. Le porche a la même origine.

Après avoir fait usage des basiliques romaines, construites pour de profanes destinations, les chrétiens furent nécessairement conduits à en élever eux-mêmes. Ils suivirent d'abord la coutume et ne changèrent point les anciennes formes. Mais l'esprit nouveau, qui les habitait, ne pouvait se contenter de cette enveloppe païenne : il la travailla pour lui imprimer son caractère. Allongeant l'abside, il étendit à droite et à gauche l'intervalle qui la séparait des nefs, et le plan de l'édifice représenta ainsi la croix où était mort le Sauveur. De cette première innovation découlèrent toutes les autres. Les deux rangs de colonnes franchirent le transept et se prolongèrent dans le chœur. Trois portes donnèrent accès aux trois nefs, qui s'accusèrent au dehors par trois divisions perpendiculaires. On les surmonta de flèches et de tours, dans lesquelles se balancèrent les cloches. Pour éclairer la grande nef et le transept, on ouvrit des rosaces. Le fond de l'Architecture chrétienne, les parties essentielles du temple

catholique étaient trouvés : cet organisme n'avait plus qu'à croître, et à produire, en se développant, les formes particulières et les détails qu'exige la vie.

Mais ce n'était pas dans les pays méridionaux que l'Architecture chrétienne devait se constituer d'une manière définitive. Trop de souvenirs païens, trop d'habitudes plastiques s'y opposaient. L'amour de la routine est la plus violente des passions humaines. Tant qu'un usage peut se tenir debout, on l'étançonne, on le protége avec une fanatique opiniâtreté. Les monuments anciens, les traditions de l'art grec enchaînaient, asservissaient l'imagination des architectes méridionaux. Les idées chrétiennes ne pouvaient s'entourer de leur véritable forme que sur un sol vierge, et parmi des populations qui ne fussent point courbées sous le poids des souvenirs. Un climat trop doux, un ciel sans nuages, l'indolence sereine ou voluptueuse qu'ils engendrent, ne convenaient point d'ailleurs à l'austère doctrine du sacrifice. Les habitants de l'Italie n'ont jamais complétement dépouillé les mœurs, les tendances, les prédilections païennes : ils invoquent encore Mars et Bacchus dans leurs serments. Sur cette terre féconde, tout porte à la joie, à la mollesse, aux plaisirs des sens. Les édifices qui la couvrent n'ont point le sombre caractère d'une religion ascétique. Pour que l'Architecture prît réellement une physionomie chrétienne, il fallut que l'Évangile pénétrât dans les forêts du Nord, sous un ciel mélancolique, dont la froide lumière, les vents et les tempêtes sont en harmonie avec une loi rigoureuse, qui dédaigne la vie actuelle et parle sans cesse de l'éternité.

Elle conquit peu à peu la Germanie et les Gaules. Du cinquième au douzième siècle, l'Architecture catholique trouva et employa sa première forme. Non-seulement on vit apparaître alors les clochers, les trois portes, les rosaces, qui achevèrent de métamorphoser en temple chrétien la basilique païenne; mais la colonne changea de proportions, de figure; mais un système nouveau d'ornementation prit la place du système grec. Le tore s'y combina de mille manières, le dessin de fantaisie recouvra son indépendance native, les différentes espèces de feuillages passèrent des bois sur les chapiteaux, et le règne animal tout entier, oiseaux, quadrupèdes et poissons, fournit de nombreux motifs aux décorateurs. Comme si la réalité n'était pas assez féconde, des bêtes chimériques se placèrent près des êtres naturels. Dans un climat où le soleil semble perdre quelquefois sa lumière et sa chaleur, où la pluie tombe par torrents, où les bises de l'hiver chassent des tourbillons de neige sur les édifices, les croisées se multiplièrent, s'agrandirent peu à peu, afin que les monuments n'eussent pas l'air de caveaux funèbres; les toitures devinrent plus aiguës, les voûtes s'exhaussèrent, les clochers prirent une forme pyramidale. Certaines constructions romanes, comme l'église Saint-George de Bocherville, ont déjà toutes les apparences d'une œuvre gothique; il ne leur manque absolument que l'arc en tiers point et la décoration ogivale. Cet arc et ce genre de décoration ne pouvaient tarder à se montrer, car ils étaient le complément nécessaire d'un vaste système d'Architecture, qui s'organisait depuis des siècles.

On a beaucoup disserté sur l'origine de l'ogive; on a voulu la faire naître en Sicile, en Égypte, en Espagne et dans l'Idumée. Comme si l'art chrétien n'avait pas dû être fils des populations chrétiennes! comme si l'Architecture définitive du catholicisme avait dû emprunter à des civilisations étrangères sa forme la plus caractéristique! L'ogive n'est pas un accident : elle est, au contraire, le dernier terme d'une progression, terme obligé, nécessaire et fatal. Les prémisses étaient posées, la conclusion devait venir. Toute l'histoire de l'Architecture, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne, montre comment l'esprit humain s'est acheminé vers cette conclusion; tout dans l'art de bâtir ayant été peu à peu changé, modifié, renouvelé, il fallait bien que l'arcade romane disparût un jour ou l'autre. Un vieil élément de cette importance ne pouvait rester au milieu d'un système plus jeune. Celui-ci était tenu de lui substituer un élément conforme à sa propre nature, en harmonie avec les tendances du catholicisme, avec l'atmosphère des régions septentrionales, avec les penchants intellectuels des peuples du Nord, ce génie rêveur et subtil, chaste et mélancolique, profond et sentimental, qui a plus tard inspiré les poëtes de l'Allemagne et de l'Angleterre, aussi bien que ceux de la France moderne. L'ogive n'attendait pour naître qu'un moment favorable et une cause occasionnelle.

Les douzième et treizième siècles, pendant lesquels eurent lieu les croisades, semblent avoir été l'époque où l'enthousiasme chrétien atteignit sa plus grande ferveur, où la société du Moyen Age posséda sa plus grande force. C'était la période de maturité suprême, qui forme le point culminant de la vie; au delà, se montrent les premiers symptômes de la décadence. La civilisation catholique porta, durant cette période, ses fruits les plus charmants et les plus doux : l'art chrétien mit au jour ses merveilles, le système gothique *acheva* de se constituer, en mêlant l'ogive à ses combinaisons antérieures.

Différentes circonstances avaient appelé l'attention sur cette forme; on la trouve à l'état embryonnaire dans un assez grand nombre de constructions romanes. Pour que le sommet des portes latérales fût aussi élevé que celui de la porte centrale, on accolait deux portions de cercle, et l'on composait de la sorte des ogives parfaitement accusées; l'église de Schelestadt et Notre-Dame de Poitiers en fournissent la preuve. Afin de diviser la poussée, de rendre l'arcade plus solide et plus légère, on aiguisait faiblement le haut de l'hémicycle : l'application de cette méthode a eu lieu à la cathédrale de Chartres. Souvent encore, on intersectait les cintres d'une arcature, ou l'on dressait au milieu d'une fenêtre romane un pilier qui portait des segments de cercle : dans l'un et l'autre cas, les lignes courbes mises en regard dessinaient des ogives. Ces arcs pointus, qui se produisaient au sein même de l'Architecture romane, fixèrent l'attention des constructeurs. Ils en admirèrent l'élégance et en comprirent les avantages; l'idée leur vint peu à peu de les substituer aux pleins-cintres : l'art gothique reçut alors son dernier complément.

Il ne faut pas croire, néanmoins, que ces ogives mêlées à des œuvres romanes fussent

une production fortuite, un simple accident; bien loin de là, elles étaient une conséquence de la manière de bâtir alors usitée. Le hasard n'a point engendré ailleurs de formes pareilles : on ne trouve l'arc pointu ni dans les monuments de l'Égypte, ni dans ceux de la Grèce et de Rome. Ce n'est point non plus le hasard qui a déterminé leur apparition dans les édifices romans. La tendance croissante à exhausser les voûtes, à élargir les fenêtres; l'habitude d'ouvrir trois portes sur les façades et le système d'ornementation en vigueur firent naître les premières ogives. La nécessité impérieuse de bannir des temples catholiques le dernier élément païen força les architectes d'abandonner le cintre. L'histoire des beaux-arts, comme celle des nations, est pleine de ces exigences morales, ou, pour mieux dire, de ces contraintes organiques, sans lesquelles le monde ne serait qu'un spectacle de désordre.

Les premiers édifices en ogive furent construits pendant la seconde moitié du douzième siècle. On a longuement discouru pour savoir quel pays eut l'honneur de compléter l'Architecture chrétienne par l'invention du style gothique. L'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne et la France se disputent cette couronne. Dès l'année 1835, l'auteur des *Études sur l'Allemagne* décidait la question en faveur du dernier pays. Nous ne pouvons reproduire ici tous ses arguments ni les omettre tous. Il constate qu'au bord du Rhin et par delà le grand fleuve, il y a bien plus d'édifices romans que d'édifices gothiques; ceux-ci, d'ailleurs, sont généralement du quatorzième siècle et d'une assez mauvaise exécution. Fribourg, Strasbourg, Cologne et Altenberg possèdent, à la vérité, des monuments de la bonne époque et d'un dessin très-pur; mais ils s'élèvent sur la frontière de la France, comme pour attester l'origine du style gothique et tracer l'itinéraire de son émigration. Chez nous, on voit le système ogival se former peu à peu au sein de l'art roman; en Allemagne, il apparaît d'une manière subite; l'absence de transitions prouve qu'il est arrivé du dehors. Pour l'Espagne, si nous lui devions l'arc pointu, il aurait d'abord établi son empire dans nos provinces méridionales, puis se serait avancé graduellement vers le Nord : les dates des constructions indiqueraient sa marche. C'est justement le contraire qui a eu lieu : sorti du Nord, le système ogival a conquis lentement le Sud. En 1845, M. Verneilh a complétement adopté cette opinion, bien qu'il n'ait pas cru devoir citer le livre où elle se trouvait développée. Il y a joint, il est vrai, des aperçus nouveaux qui fortifient les conclusions de l'auteur des *Études*, en sorte qu'on peut maintenant dire sans balancer que le style gothique a vu le jour en deçà de la Loire, dans l'Ile-de-France et dans les provinces limitrophes.

Le treizième siècle fut l'époque où l'Architecture chrétienne se constitua définitivement et prit possession de tous ses caractères; c'est le moment d'en expliquer le système, système qui n'a pas été bien compris, malgré les pages nombreuses que l'on a écrites sur l'art ogival.

D'après les admirateurs les plus passionnés, les plus exclusifs des anciens, le temple grec était l'imitation d'une cabane de bois. Au lieu de donner à la pierre des

formes originales et en rapport avec sa nature, les Grecs copiaient celles des troncs d'arbre et des poutres employés dans les huttes primitives. Cette méthode avait un double inconvénient : elle viciait l'art même de la construction et enchaînait la pensée de l'artiste, en le forçant d'imprimer à certains matériaux les apparences, les attitudes de matériaux moins parfaits, en le contraignant de reproduire les inventions enfantines de l'Architecture naissante. Elle établissait comme type des monuments religieux la première habitation des peuplades indigènes; elle resserrait, dans les limites d'une structure destinée à satisfaire un besoin, la vive inspiration de l'artiste, qui s'efforce de traduire aux yeux les principes essentiels d'une doctrine. Un temple n'est pas une demeure; c'est le lieu de la prière, l'endroit où l'on se prosterne devant l'intelligence régulatrice; il n'a d'autre but que de servir au culte, d'autre condition obligatoire que d'être approprié à ses cérémonies. En le construisant sur le modèle d'une cabane, on lui ôte son caractère fondamental; il n'exprime plus une idée métaphysique, un dogme et une civilisation, il rappelle une nécessité de la vie humaine. Autant vaudrait rabaisser Dieu aux proportions de l'humanité. Le paganisme tombait dans cette erreur, et l'Architecture grecque correspondait à l'étroitesse de ses conceptions; mais son harmonie avec ces conceptions n'efface point les vices qu'elle leur empruntait. Elle les explique seulement, comme les vapeurs d'un marécage expliquent la fièvre qui mine les populations d'alentour, sans que la fièvre cesse d'être un mal.

Ces fautes de logique ne déparent point l'Architecture chrétienne; elle ne se propose nullement d'imiter une construction en bois : elle emploie la pierre comme pierre, et ne lui demande pas de singer une autre substance. Loin de copier une hutte, elle cherche les combinaisons esthétiques les plus étendues, les plus variées, les plus profondes que lui permettent sa nature et ses moyens; elle n'a garde de rabaisser l'esprit de l'homme vers les misères de sa condition terrestre, qui lui rendent impossible de vivre sans un abri. Le temple catholique est une pure création de la pensée, la forme visible du dogme, un édifice consacré à la gloire du Seigneur, dont l'esprit flotte, pour ainsi dire, sous les hautes voûtes et dans l'ombre majestueuse des nefs.

Le plan même des églises chrétiennes prouve combien les artistes grecs et les artistes du Moyen Age ont eu un point de départ différent. La cathédrale, dans son ensemble, rappelle et figure l'instrument sur lequel est mort Jésus; elle a pour base une idée morale, un souvenir tragique. Cette conception, plus noble que le désir vain et puéril d'imiter une cabane, n'a pas une moindre supériorité, quand on la juge comme une simple combinaison architectonique. Le parallélogramme du temple païen manquait d'étendue et de variété. La croix est formée, en quelque sorte, de quatre parallélogrammes, réunis autour d'un quadrilatère central, que produit l'intersection de la nef et des transepts. Elle compose donc un plan d'une bien autre richesse, permet d'obtenir des effets plus nombreux, et possède une foule d'avantages que nous allons faire ressortir.

Lorsque, dans les discussions de vive voix, on pose ce théorème : « L'Architecture

ogivale est-elle plus belle que l'Architecture grecque, ou la forme des temples païens est-elle plus belle que la forme des temples catholiques? » on ne tarde pas à se fourvoyer au milieu des plus étranges divagations, à se précipiter en un désordre inextricable. Cela vient de ce que le mot *beauté* est une dénomination générique, essentiellement abstraite, et que les deux parties, lui donnant un sens différent ou ne lui donnant pas de sens du tout, ne peuvent jamais s'accorder. Nous le décomposerons donc, pour examiner l'un après l'autre chacun des éléments qu'il renferme; nous comparerons les deux Architectures sous le rapport de la grandeur, de la variété, de l'unité ou harmonie, de la richesse, de l'expression, des effets lumineux, des tendances générales et de l'exécution. Après avoir ainsi étudié l'ensemble, nous étudierons les formes particulières.

La dimension d'un édifice entre pour beaucoup dans l'effet qu'il produit. Peu étendu, il ne saurait avoir que de l'élégance et des qualités douces; il ne peut offrir un caractère majestueux ou sublime. La grandeur forme un des éléments principaux de la beauté en fait d'Architecture; elle seule permet d'atteindre à cette noblesse imposante, qui est dans l'art de construire ce que la verve épique est dans la littérature. Or, les monuments chrétiens ont des proportions bien plus vastes que les monuments du paganisme : les cathédrales de Reims, de Paris et d'Amiens ont peut-être quarante et cinquante fois les dimensions du temple de Minerve, sur l'Acropolis d'Athènes, et du temple de Jupiter à Olympie. La comparaison n'est donc pas même possible : l'Architecture chrétienne éclipse tout à fait sa rivale par l'étendue de ses monuments et par la majesté que ces dimensions extraordinaires lui communiquent.

Plusieurs causes ont amené cet important résultat. En première ligne, il faut mettre la nécessité d'ouvrir l'église à tous les fidèles. Dans une cathédrale, il y a place pour une population entière, comme Hegel l'a déjà remarqué : les habitants de la ville, les paysans d'alentour peuvent s'y réunir; des milliers d'hommes y viennent assister aux offices, recevoir la bénédiction du prêtre, et entendre les sons de l'orgue tonner sous les voûtes, comme un ouragan captif. Quand la messe ou les vêpres n'y accumulent pas la foule, les actions les plus diverses s'y exécutent en même temps : ici l'on prêche, là-bas on apporte un malade qui espère obtenir du ciel une guérison miraculeuse; une troupe de jeunes séminaristes passe lentement; non loin d'un mort pour lequel on chante des strophes mélancoliques, un nouveau-né reçoit l'eau du baptême; près d'un autel où l'on implore la rédemption d'un pécheur décédé, un couple aimant frémit aux graves paroles qui consacrent l'union de deux cœurs; de pieuses femmes, des vieillards, des enfants s'agenouillent dans tous les coins de l'église. Et pourtant l'édifice n'est pas rempli, à beaucoup près; on n'y circule pas moins librement que sous le dôme céleste : à peine l'agitation de quelques individus, au pied des hautes murailles, forme-t-elle contraste avec l'imposante et immobile structure, qui se dresse comme une œuvre éternelle et comme une image de l'infini.

Les peuples mesurent en quelque sorte les monuments à leur taille; les petites

agglomérations d'individus ne conçoivent pas des idées aussi vastes que des sociétés nombreuses et puissantes. Les États microscopiques de la Grèce durent élever des bâtiments restreints comme eux. D'où serait venue la disproportion entre l'œuvre et l'ouvrier? Les Romains accrurent les édifices en hauteur et en largeur, pour les faire correspondre à l'étendue de leur empire. De plus grandes ressources leur suggérèrent de plus grands desseins : les entreprises qu'Athènes ou Lacédémone eussent jugées colossales, paraissaient mesquines aux maîtres du monde. Le catholicisme forma une société encore plus étendue; il groupa, autour de sa bannière victorieuse, des nations qui avaient constamment repoussé les lois, les mœurs, les croyances et la suprématie romaines : ses constructions se mirent en harmonie avec son immense territoire. Comme l'autorité du saint-siége dominait des populations plus nombreuses et des pays plus considérables, on vit les murs des basiliques chrétiennes embrasser de plus vastes espaces. Une tendance bien manifeste de l'histoire, c'est d'agrandir le cercle des associations humaines : les tribus formèrent des peuplades, les peuplades des nations, les nations agglomérées constituèrent des empires, et les empires eux-mêmes se reconnurent les vassaux d'une puissance intellectuelle, comme dans le christianisme. L'Architecture n'a donc fait que suivre, que reproduire les développements de l'organisme social.

Le Dieu chrétien avait sur les dieux helléniques une supériorité de même nature. Les déités charnelles qui habitaient l'Olympe, l'Océan ou le Tartare, n'étaient que des colosses doués d'un pouvoir restreint, sujets aux passions et aux douleurs qui tourmentent les hommes. Elohim a pour séjour l'infini; rien ne borne sa puissance, comme rien ne limite sa durée. C'est le souverain Être qui a tout fait sortir du néant, qui doit un jour détruire le monde; la création entière garde le silence devant lui, et les orages dont nos cœurs sont troublés ne portent pas atteinte à son calme éternel. La forme d'une chaumière convenait sans doute aux faibles et mesquines divinités de la Grèce; il fallait, pour implorer le maître unique, le père et le juge des nations, des édifices en rapport avec sa grandeur et sa majesté.

La Grèce est un pays de montagnes et de hautes collines; devant ces masses imposantes, que sont les masses de l'Architecture? Des entassements aussi énormes font paraître petits les monuments les plus considérables. La forme même du sol qu'ils habitaient devait détourner les Grecs de rechercher les effets de la grandeur; ils eussent en vain essayé de lutter contre les montagnes par la dimension de leurs structures. L'élégance, l'harmonie et les qualités analogues furent donc les seuls objets de leur ambition, le seul but de leurs efforts. C'est au contraire dans les plaines sans fin, dans les vallées spacieuses de la France, de l'Angleterre et de l'Allemagne, que s'est développée l'Architecture gothique. Sur un terrain plat, qui offre à perte de vue des lignes monotones, l'art de construire peut frapper les yeux et l'intelligence par les vastes proportions de ses édifices. Aucun parallèle, aucune illusion d'optique, n'amoindrissent leur étendue véritable; si une illusion se produit, c'est plutôt une illusion avan-

tageuse. Lorsque, de l'extrémité d'une plaine, on voit se dresser à l'horizon les flèches et les tours des monuments chrétiens, on les prendrait pour les œuvres d'une race de géants. Lorsqu'ils s'élancent au-dessus de nos têtes, dans les rues des villes, et paraissent plonger au fond des cieux, leur effet n'est pas moins extraordinaire. Comme rien ne les domine et qu'ils dominent tous les objets, toutes les constructions d'alentour, ils donnent l'idée d'une grandeur absolue et incomparable.

Un système de proportion que les anciens ignoraient, que les architectes chrétiens ont fidèlement appliqué, augmentait l'étendue apparente des édifices, ou du moins permettait d'apprécier leur étendue réelle, au lieu que le système grec produisait une conséquence diamétralement opposée. Il suffit de comparer entre eux quelques-uns des monuments païens, pour reconnaître qu'ils sont tous invariablement soumis, dans leur ensemble comme dans leurs détails, à la proportion relative. En d'autres termes, l'art antique n'a pas égard à la dimension véritable : que l'édifice soit vaste ou restreint, c'est toujours la proportion relative qui détermine les rapports des différentes parties; de sorte que le petit monument n'est qu'une réduction du grand, qui lui-même peut être considéré comme une exagération du petit. Ce principe nous semble radicalement faux et désastreux. Dans les temples grecs, ses tristes effets sont moins sensibles, parce que ces monuments ont tous à peu près les mêmes dimensions. Mais que dire du fameux Saint Pierre de Rome, qui a exigé d'incalculables dépenses et qui, de l'aveu général, semble infiniment moindre qu'il n'est réellement? Ne voilà-t-il pas un beau résultat! Enfouir dans un monument des sommes prodigieuses, des trésors de temps, de patience et de labeur, épuiser des carrières pour construire une église dont il est impossible d'apprécier l'étendue, qui a l'étrange mérite de diminuer sous le regard, de ne point paraître ce qu'elle est!

Cela tient à une loi très-simple de l'optique et de la perspective. En effet, l'œil ne peut apprécier la dimension d'un objet qu'en le comparant à une unité connue, visible en même temps et du même point : il est donc manifeste que si l'unité grandit ou diminue avec l'objet, la comparaison deviendra impraticable et le sentiment de la vraie grandeur ne pourra avoir lieu.

La proportion gothique n'offre pas ce désavantage. L'homme seul servant de mesure dans les monuments chrétiens, tout y est fait à sa taille. Que l'édifice soit grand ou petit, tous les détails, qui restent invariablement les mêmes, sont soumis à cette loi de la proportion humaine, d'où résulte le sentiment instinctif et immédiat de la véritable dimension. C'est ainsi que les chapiteaux, les corniches, les bases, les nervures ont, à peu de chose près, la même grandeur et dans la cathédrale et dans la simple chapelle. Nos cathédrales paraissent donc grandes, lorsqu'elles sont grandes; nos chapelles petites, lorsquelles sont petites; tous nos monuments donnent d'une manière rigoureuse l'idée de ce qu'ils sont réellement; l'Architecture ogivale n'abaisse et ne rétrécit pas ses édifices, au moyen d'une déplorable illusion.

Tant de causes se réunissant pour développer dans la race humaine le goût et l'ha-

bitude de la grandeur en fait d'Architecture, les nations modernes se montrent exigeantes sous ce rapport, et la plupart des monuments ne produisent pas d'effet sur elles, s'ils ont peu d'étendue. Voilà pourquoi l'on change les dimensions des édifices grecs, quand on les imite : la Madeleine est vingt fois grande comme le Parthénon; l'arc de triomphe de la barrière de l'Étoile contient les matériaux de dix ouvrages analogues, tels que les eussent faits les Romains. C'est encore une manière de dénaturer l'art antique.

Après la grandeur, aucune qualité ne frappe plus vite et plus sûrement les yeux dans une œuvre d'Architecture que la variété de ses parties; lorsque l'ensemble a produit son effet, on examine les masses secondaires et les divisions principales. A cet égard encore, le système gothique l'emporte de beaucoup sur le système grec; au dehors comme au dedans, c'est un monde entier qu'une cathédrale. L'intérieur offre de nombreux points de vue et une foule de combinaisons architectoniques : la grande nef, les deux, quatre ou six nefs latérales, le transept, le chœur et son pourtour, les galeries qui circulent au-dessus des bas-côtés, les chapelles, les tribunes, les escaliers diaphanes et en spirale, les différents étages des tours et les cônes évidés des flèches, sans parler des cryptes mystérieuses où se reproduit sous terre le plan de l'église supérieure. Chaque pas que l'on fait dans la basilique modifie la perspective et change pour l'observateur l'aspect du monument : qu'on se place au centre de la croix, à l'extrémité de ses quatre branches, sous les voûtes des collatéraux, dans l'ombre des chapelles, dans les tribunes et dans les galeries, on croit apercevoir un édifice nouveau, dès qu'on prend une position nouvelle; les lignes diagonales doublent le nombre de ces points de vue. Les constructions antiques n'offrent rien d'analogue : l'intérieur d'une cella (quatre murailles nues!) ne forme pas même une œuvre d'art; ce n'est que de la maçonnerie. L'intérieur d'une église est, au contraire, une des merveilles du génie humain : les combles seuls, avec leur forêt de poutres, leur sol en monticules, leurs toitures anguleuses, les effets de lumière que produisent d'étroites ouvertures, leur pénombre poétique et leur immensité apparente, sont plus beaux, plus pittoresques, plus susceptibles de frapper l'imagination que la salle cubique et uniforme d'un temple païen.

L'extérieur des églises chrétiennes n'a pas une moindre variété que leur intérieur. Voici d'abord le grand portail : quelle abondance de lignes, quelle richesse d'invention, quelle multiplicité d'éléments! Trois divisions perpendiculaires, coupées de trois étages, forment neuf sections, que dominent encore la partie supérieure des tours et l'élégante structure des flèches; les divers étages ont un aspect différent : près du sol s'ouvrent trois portes, dont une plus large que ses voisines; au-dessus rayonne la grande rose, flanquée de deux fenêtres en proportion avec sa grandeur; puis, on aperçoit : un pignon accosté de deux tours, comme à Reims, à Anvers et à York; une triple combinaison d'ouvertures, comme à Strasbourg; un pan du ciel entre deux masses architectoniques, comme à Notre-Dame de Paris. Des arcatures, des galeries

à jour, des statues placées côte à côte dans des suites de niches, subdivisent ces compartiments principaux. Les façades latérales offrent des divisions du même genre; seulement, elles n'ont d'habitude qu'une seule porte et une seule zone perpendiculaire. Deux et quelquefois trois rangs de fenêtres superposées environnent l'édifice, celles des collatéraux, celles de la grande nef : les premières encadrées dans les contre-forts; les secondes, dans les arcs-boutants. L'abside présente un spectacle nouveau : sa forme ogivale correspond à la forme des voûtes du sanctuaire, et l'illusion de l'optique donnerait lieu de croire qu'elle porte la flèche centrale comme une splendide aigrette : les deux ailes se déploient sur ses flancs, et les arches, qui l'appuient, l'environnent d'un corselet diaphane. Si l'on fait le tour du monument et si on l'examine par les diagonales, mille combinaisons de lignes et d'effets se produisent. Quittons maintenant le sol, gravissons les escaliers transparents, circulons dans les galeries des trois portails, dans les chemins de ronde qui couronnent de leurs balustrades les murs des collatéraux, les murs de la grande nef, le chevet de l'église; parcourons les différents étages des flèches ou des tours; puis, prenons haleine sur la plate-forme de ces dernières ou sous le cône festonné des pyramides : que de points de vue ont frappé notre attention, quelle abondance de ressources, d'idées architectoniques! Du lieu où nous sommes, nous embrassons tout le plan du gigantesque édifice, et nos regards se promènent sur une ville entière : la cité, le fleuve, l'azur infini, les vertes collines et le lointain horizon encadrent pour ainsi dire le monument, lui servent de fond et de bordure.

Les œuvres grecques offrent-elles rien de comparable, et cette prodigieuse variété ne les éclipse-t-elle pas complétement? Que voyons-nous dans le Parthénon, dans le temple de Jupiter Olympien et dans celui de Jupiter Panhellenius?... Deux frontons, deux rangs de colonnes, les murs de la cella entièrement nus ou décorés d'une frise de bas-reliefs; voilà tout. Les deux extrémités se ressemblent, les deux faces latérales sont identiques; cinq minutes vous suffisent pour prendre connaissance du bâtiment, pour satisfaire votre curiosité; vous passerez peut-être ensuite une heure à examiner la sculpture, mais l'Architecture elle-même n'aura pas fixé longtemps votre attention, et c'est un autre art qui vous captivera.

Nous placerons ici une remarque de Hegel qui nous semble très-juste. Dans le temple grec, selon lui, la forme extérieure n'est pas la révélation, la conséquence de la forme intérieure : le fronton, l'entablement et la colonnade, entourent, recouvrent la cella, comme un globe de verre entoure et protége une pendule; c'est un hors-d'œuvre, une espèce d'enveloppe tout à fait arbitraire. L'édifice réel se compose simplement de quatre murailles et d'une porte; dans l'église ogivale, au contraire, l'extérieur est, pour ainsi dire, moulé sur l'intérieur. On n'y voit rien de superflu, d'étranger au corps de l'édifice, rien que ne motive la construction interne. Les arcs-boutants eux-mêmes sont nécessaires pour maintenir les légers trumeaux de la nef; les tours et les clochers, pour suspendre à des hauteurs prodigieuses l'in-

strument sonore qui annonce l'heure de la prière aux habitants de la ville et aux campagnes d'alentour.

La variété qui règne dans les parties d'un monument, distingue entre eux, soit les ouvrages d'un même pays, soit les styles employés dans les différents pays de l'Europe. Toutes les constructions grecques avaient la forme du Parthénon ou celle d'un portique. Les imitateurs opiniâtres des anciens ne montrent pas plus de fécondité que leurs maîtres; ils reproduisent sans cesse quelques types peu nombreux, avec un flegme imperturbable et une constance léthargique. Le Panthéon et le Parthénon, voilà leurs modèles suprêmes, éternels : à ce compte, le premier adolescent venu peut les égaler, en copiant servilement d'immuables combinaisons. Cette monotonie ne dépare point l'Architecture chrétienne : pas une cathédrale, pas une église suffragante, pas une chapelle ne ressemble aux édifices de même genre ou prochains ou éloignés, si ce n'est dans certaines formes et dans certaines dispositions générales, qui constituent l'essence de l'Architecture gothique. Sous un même ciel, l'inspiration du génie a donné à chaque monument un caractère spécial et une beauté particulière; sous des cieux différents, les peuples ont modifié le type de l'église chrétienne : leurs propensions originelles, les circonstances de leur histoire, la forme du sol, les matériaux qu'il fournit, les idées locales ou traditionnelles, ont déterminé, réglé ces modifications. Le système ogival est donc un et multiple, homogène et varié comme la nature, qui ne produit pas deux hommes semblables, quoique tous possèdent les attributs de la race humaine. Nous expliquerons tout à l'heure plus en détail comment l'unité se conserve au milieu de la variété presque infinie de l'art gothique.

Son système d'ornementation contribue à cette variété pour une forte part. Ici nous rencontrons un principe entièrement neuf, que les architectes romans ont eu la gloire de découvrir. Les Grecs, qui exagéraient l'amour de la symétrie et le goût de l'unité, reproduisaient dans toutes leurs constructions et dans toutes les parties d'un édifice les mêmes ornements. Ils semblent avoir hérité de la contrainte hiératique des Égyptiens; non-seulement ceux-ci répétaient sans cesse des combinaisons, des types immuables, mais ils rangeaient en longues avenues des sphynx complétement pareils. Les Grecs allignent aussi en longues files leurs colonnes doriques, ioniques, corinthiennes; ils n'ont que trois sortes d'entablement et qu'une espèce de fronton. Malgré l'élégance et l'harmonie, que nous sommes loin de contester à leur système, il offre la monotonie la plus indigente que l'on puisse concevoir : les détails se ressemblent, comme les faces analogues des bâtiments. L'art chrétien n'a pas cette ennuyeuse uniformité : il donne aux membres correspondants le même *aspect*, aux parties analogues la même *forme générale*, mais il varie d'une manière surprenante les détails. Ainsi, deux roses qui s'épanouissent aux deux extrémités du transept ont d'égales dimensions, un encadrement pareil, et figurent à la même hauteur; elles sont cependant très-diverses de fenestrage et de couleurs : chacune d'elles offre un autre dessin, d'autres harmonies pittoresques. Les trois portes de la façade principale diffèrent

presque en tout point; non-seulement les portes de côté ne ressemblent pas à la porte du milieu, mais elles ne se ressemblent pas entre elles. Les bas-reliefs des tympans, les personnages des voussures et des niches ne sont pas les mêmes, cela va sans dire, mais les feuillages qui courent le long de l'ogive extérieure, les dais, les socles des colonnes, les chapiteaux, les nervures des gorges, les décorations des surfaces planes, n'ont pas une plus grande similitude. Dans chacune des portes prises à part, les socles et les fûts des colonnettes ont une forme identique; les chapiteaux sont tous différents. Cette dernière combinaison, au reste, a été d'un usage universel dans l'art gothique: lorsque les colonnes, les piliers composent une série, soit à l'extérieur, soit à l'intérieur d'un édifice, les socles et les fûts en sont pareils, ou copiés sur deux types et alternés; tous les chapiteaux étalent des feuillages différents, groupés d'une manière différente. Quand on n'examine que l'ensemble du monument, on ne remarque pas cette variété : on voit seulement que tous les fûts sont couronnés de feuillages; c'est assez pour la symétrie. L'attention devient-elle plus grande, on considère avec plaisir les nombreuses inventions de l'artiste. Devant une structure grecque ou romaine, la curiosité languit bientôt; devant un édifice gothique, soit au dedans, soit au dehors, elle s'accroît de minute en minute : on veut voir comment l'artiste est parvenu à résoudre un problème de tant de manières. Nous ne parlerons pas davantage de ce principe nouveau, dont la supériorité n'admet point de débats.

Il s'applique aux formes analogues; les formes dissemblables sont, en outre, plus nombreuses et plus variées dans l'art chrétien que dans l'art grec. Jetons un coup d'œil général sur l'ornementation d'une église. Nous avons franchi le seuil, et une lumière mélancolique nous environne; dans ce demi-jour transparent, fourmillent les lignes et les reliefs : les piliers se subdivisent en une foule de colonnettes qui s'élancent vers le ciel et produisent par leur inflexion les nervures des ogives; le long de ces piliers, des statues se tiennent debout, portant dans leurs mains immobiles les instruments de torture employés contre les martyrs, dont elles offrent l'image; un cul-de-lampe historié les soutient, un dais gracieux les couronne. Plus loin, une arcature élégante suit les murailles des bas-côtés; au-dessus des nefs latérales, les galeries déploient leurs lancettes encadrées d'une ogive plus grande et soutenant une petite rose. L'ornementation des fenêtres se distingue par une opulence qui eût émerveillé les anciens. Les hommes ont eu peu d'idées aussi charmantes que celle de faire passer le jour à travers des tableaux d'histoire ou des mosaïques; la partie de l'édifice qui, sans cette invention, eût été la moins décorée, se trouve la plus somptueuse. Chaque rayon lumineux varie les nuances de la peinture : un ciel grisâtre l'assombrit, les pâles clartés de l'aube ou des mois d'hiver lui donnent des teintes argentées, le soleil la fait resplendir de tout son éclat. Les broderies du fenestrage, les sinuosités des plombs, en augmentent la richesse. Décrirai-je les autels avec leurs retables sculptés, de pierre ou de bois; les édifices en miniature qu'on nomme les tabernacles et qui servaient à enfermer le saint sacrement; les stalles du chœur, prodiges de patience

et de délicatesse; les jubés ou ambons qui séparaient les prêtres des fidèles, comme un splendide écran; les bas-reliefs disposés autour du chœur et figurant ou les scènes dramatiques de la Passion, ou les circonstances diverses d'une légende; les chaires ingénieuses, représentant l'arbre mystique du bien et du mal, les grottes de la Thébaïde, l'Arche d'alliance, le sommet du mont Carmel, le rocher dont Moïse fit jaillir une eau limpide, le buisson qui environnait Dieu de flammes et de lumière? Rappellerai-je ces tombes magnifiques où dormaient les rois, les princes, les évêques, les abbés du monastère voisin; ces cuves baptismales si recherchées, si admirées des archéologues; ces châsses somptueuses qui contenaient de saintes reliques; ces candélabres fouillés avec tant de hardiesse et de goût, associant des formes naturelles à des formes imaginaires; ces lampes de cuivre enfin dont les rameaux serpentent, se groupent, s'entrelacent comme des lianes, aussi brillants que la flamme éternelle qu'ils suspendent sous les voûtes? L'intérieur d'un temple païen a-t-il jamais offert un spectacle semblable?

La décoration extérieure n'a pas une moindre richesse; voyez plutôt les balustrades diaphanes, les clochetons élancés, les guivres qui se penchent pour vomir l'eau des pluies, les anges debout sur toutes les pyramides, les arcs-boutants percés à jour, les dentelles des arêtes, les modillons, les porches, les tourelles translucides des escaliers! Je ne parle pas de certains ornements qui appartiennent à l'intérieur comme au dehors, tels que les fenestrages, les rosaces, l'armature sinueuse des vitraux, les niches, les dais, les statues et les bas-reliefs. L'Architecture gothique a poussé plus loin que toutes les autres la magnificence de la décoration.

Cette multiplicité même de ressources et d'éléments constitutifs a servi de prétexte pour accuser l'art ogival de ne posséder aucune harmonie, de se soustraire à la loi esthétique de l'unité. Suivant ses détracteurs, il n'offre que caprice, mélanges bizarres, déréglement et confusion. « L'art grec, disent-ils, n'a pas ce vice fondamental : le système des trois ordres, les invariables proportions qu'il établit, et dans l'ensemble et dans les formes particulières, ont engendré un accord suprême, ont fixé les vraies lois, les lois éternelles de l'Architecture. Si l'on veut détruire ce code de prescriptions régulières et absolues, la beauté disparaît en même temps que l'unité. »

Rien n'est plus futile que ce prétendu raisonnement, et jamais peut-être on n'a gonflé une bulle de savon, d'une mine si doctorale. Cette fausse théorie manque de base, et au point de vue des faits et au point de vue de la logique. Pour les faits, voici comment s'exprime le célèbre Frezier, dans sa *Dissertation sur les ordres* (Paris, 1769) : « Où sont ces règles que l'on m'oppose? Les trouvera-t-on chez Vitruve, qui est le législateur ou plutôt le compilateur de ces lois? Il n'y a pas un architecte, de tous ceux qui ont écrit et qui se sont érigés en maîtres, qui ne l'ait réfuté et abandonné dans plusieurs choses; et l'on peut dire que, quoique toujours cité comme s'il étoit le plus estimé, c'est un des moins imités. Ce n'est pas tout à fait sans raison, car il ne donne pas une idée distincte de ce qui doit faire la différence des ordres, qu'il semble

établir dans la proportion des colonnes, et cependant qu'il veut distinguer, sans changer les mesures de ces dernières, contradiction manifeste.

» Dira-t-on que ces règles des ordres d'Architecture se trouvent chez les dix grands architectes qui en ont écrit, sçavoir : Palladio, Scamozzi, Serlio, Vignole, Barbaro, Cataneo, Alberti, Viola, Bullant et Delorme? Il n'y a qu'à ouvrir le parallèle qu'en a fait le célèbre Chambray, on trouvera qu'ils diffèrent très-considérablement entre eux, non-seulement dans la variété des profils, mais aussi dans le rapport des diamètres des colonnes à leur hauteur et à celle de leurs entablements; tous ont eu leurs partisans ou sectateurs, qui ont traduit, commenté et mis en vogue leurs écrits.

» Il ne resterait donc de lieu où l'on puisse trouver les règles des ordres d'Architecture, s'il y en avait de parfaites, que dans les monuments antiques; mais il n'est pas difficile de prouver qu'ils sont pleins de fautes, quelquefois même contre le bon sens, comme nous le remarquons, suivant le jugement de Vitruve, à l'égard des modillons et des denticules; mais, quand il n'y aurait rien à redire touchant l'ordre des choses, la différence des profils et des proportions est souvent si considérable, qu'il est impossible d'y fixer des règles de beauté. »

Potain, dans son *Traité d'architecture*, ne parle pas d'une manière moins nette et moins affirmative : « En partant des caractères distinctifs des ordres, on ne penseroit pas d'abord que leurs proportions, qui sont la base de l'Architecture, ne fussent pas encore fixées, et que les auteurs, soit anciens, soit modernes, diffèrent considérablement entre eux sur cet article. En effet, ce que nous connaissons de monuments antiques, soit grecs, soit romains, ont des proportions presque toujours différentes dans les mêmes ordres. »

Frezier accumule les preuves de désaccord entre les monuments païens, de sorte qu'il ne peut rester aucun doute à cet égard. Il est donc étrange de reprocher aux constructeurs gothiques de n'avoir pas établi une règle immuable de proportions, puisque les anciens eux-mêmes, puisque leurs plus violents admirateurs ne l'ont jamais fait. On a basé l'enseignement de nos écoles sur une fiction, comme on a imposé au Théâtre français la prétendue loi des unités, qui ne se trouve pas dans Aristote. Nos théoriciens ne sont, la plupart du temps, que des dormeurs éveillés; ils prennent leurs songes pour des études et des observations.

Ils les prennent aussi pour des raisonnements; ce que les anciens n'ont pas fait, ils ne devaient pas le faire : les ordres, sur lesquels on a tant discuté, lorsque la critique n'était pas une science, mais un amas d'hypothèses, de conventions arbitraires, les ordres ne sont que trois formes de décoration. Le dorique a des colonnes sans socles, des fûts sans ornements, un chapiteau composé de simples tores, une frise où alternent les triglyphes et les métopes; l'ionique a des colonnes portées sur un socle, des fûts cannelés, un chapiteau garni d'oves et de volutes, la frise toute nue; le trait caractéristique du corinthien est son chapiteau en acanthe; pour le reste, il ne s'éloigne guère du genre ionique : sa colonne peut être ou lisse ou cannelée. Voilà tout le

mystère. Les architectes employaient ces éléments comme bon leur semblait, suivant leur goût, la nature de l'édifice, la place qu'il occupait, la forme du terrain d'alentour et la nécessité de leurs propres combinaisons; c'était bien assez de les restreindre à l'emploi de certains ornements peu nombreux, sans vouloir fixer encore d'une manière immuable et fastidieuse les rapports des parties. Pour vivre, l'architecture a besoin d'unir la liberté à un système organique; l'espace demeuré libre est la carrière où s'exerce le talent. Les attributs invariables ne permettent d'autre habileté que celle de l'exécution matérielle; une architecture complétement asservie ressemblerait à un cliché, qui donne toujours la même impression : ce ne serait plus un art.

Quiconque attribue aux Grecs le système fictif des proportions, les calomnie et les outrage en supposant qu'ils n'ont jamais compris l'architecture; elle est, avec la musique, le plus libre de tous les arts. Le poëte, le sculpteur, le peintre, ont la nature pour modèle et pour gouvernante; il faut qu'ils en étudient les lois et les objets : ceux-ci leur imposent une exacte imitation des choses, celles-là des rapports qui les unissent. Le statuaire doit apprendre l'anatomie, observer les attitudes, les mouvements, la tournure, les caractères distinctifs des sexes, des âges, des nations. L'extérieur le charge de mille liens qu'il ne peut rompre, et, même quand il idéalise, il reste enfermé dans de sévères limites. Des nécessités non moins rigoureuses enchaînent le peintre. Copiant l'un et l'autre la nature, il faut qu'ils en respectent les combinaisons : ils ne peuvent donner à la tête humaine, par exemple, deux fois la largeur du torse; au corps humain, trente ou quarante fois la longueur de la cuisse : ils produiraient ainsi des monstruosités. Les animaux et les plantes ont de même leurs proportions. Un arbre qui, dans un tableau, dépasserait la flèche de Strasbourg, serait un arbre fantastique et donnerait lieu de croire que le dessinateur a perdu l'esprit. Les arts imitateurs doivent copier non-seulement les proportions intrinsèques de leurs modèles, mais en outre leurs dimensions relatives. Il est nécessaire qu'on voie immédiatement combien un cheval diffère en grosseur d'une brebis ou d'une tourterelle.

L'Architecture possède une bien autre liberté. Comme elle ne reproduit pas des formes plus anciennes qu'elle-même, elle exerce un droit d'invention absolu. Sans doute la nature l'emprisonne dans son système et la soumet à une foule d'exigences : il y a des lois d'équilibre, de pondération, de géométrie, qu'elle ne saurait violer; mais ce sont là des conditions de possibilité, non des lois plastiques. Tous les arts s'arrêtent devant des bornes analogues. Elles ne forcent pas l'architecte d'adopter un moule plutôt qu'un autre, de suivre des proportions déterminées : elles lui commandent certaines précautions, moyennant lesquelles il reste libre de tailler la pierre à sa fantaisie; s'il emprunte au monde réel des données générales ou des motifs de décoration, tels que les feuillages, il le fait volontairement, et ces emprunts facultatifs ne détruisent pas son indépendance. Non-seulement toutes les figures géométriques sont à ses ordres, mais avec la ligne droite et la ligne courbe il peut créer d'innom-

brables formes. Ce sont là les deux éléments primordiaux de l'Architecture ; les autres n'ont qu'une valeur accessoire et ne lui prêtent leur aide que sous son bon plaisir. Comme la réalité ne lui offre pas des modèles de bâtiments, ses ouvrages sont de pures inventions, qui ne relèvent que du génie humain.

En voulant appliquer à l'Architecture un système de proportions fixes, des théoriciens peu sagaces ont donc commis une lourde méprise : ils ont confondu les lois d'un art avec celles d'un autre ; ils ont traité l'Architecture comme la peinture et la sculpture, malgré la profonde diversité de leur essence; ils ont cru devoir transformer l'architecte en manœuvre. C'est un acte d'étourderie enfantine.

Si la critique avait été jadis une science au lieu d'être un jeu de hasard, où l'hypothèse décidait toutes les questions, comme la boule d'ivoire désigne, à la roulette, le numéro gagnant, nul n'aurait osé soutenir que deux ou trois espèces de proportions méritent seules le titre de belles. On peut, au contraire, réaliser les lois du beau dans une multitude incalculable de proportions diverses ; car, si la définition abstraite de la beauté est une, elle a des applications sans nombre. Prenons pour exemple un objet bien plus limité que le vaste domaine de l'Architecture, considérons la face de l'homme : il y a une infinité de visages réellement beaux, sans être pareils; les éléments dont ils se composent sont cependant fort peu multipliés. Or, si la nature a trouvé moyen de les associer en tant de manières différentes, à quel point seront plus nombreuses les combinaisons possibles de l'Architecture ! Feuilletez les livres des mathématiciens, ils vous diront que trente-six chiffres, trente-six lignes droites peuvent se combiner de trente deux milliards six cent quarante millions de manières différentes. Pour exprimer les combinaisons possibles de quatre-vingts chiffres, de quatre-vingts lignes, il faudrait un nombre qui occupât tout l'intervalle de la terre au soleil. Le lecteur comprendra aisément cette multiplicité inouïe, cette abondance merveilleuse, s'il se rappelle que vingt-cinq lettres ont suffi pour créer une centaine de langues. L'Architecture, d'une autre part, n'emploie pas seulement des lignes droites; elle emploie aussi des lignes courbes très-variées. Le nombre de ces lignes, dans les monuments un peu étendus, dépasse beaucoup le chiffre de cent et arrive à quelques milliers. Or il n'y a pas un seul calculateur au monde qui puisse énumérer les combinaisons arithmétiques ou géométriques de mille éléments quelconques. En supposant que le chiffre nécessaire pour les exprimer partît de notre globe, il atteindrait les étoiles et s'enfoncerait au delà dans les abîmes de l'immensité. Croire que l'on a trouvé dans cette multitude effroyable la seule espèce de proportions belles et régulières, c'est pousser un peu loin l'amour-propre ou l'ignorance.

Ce qui constitue l'art grec, ce ne sont pas des proportions imaginaires, c'est un système organique, autrement dit un certain nombre d'éléments fixes qui se coordonnent d'une manière analogue : en cela consiste toute sa régularité. Il emploie invariablement la colonne, la plate-bande, le fronton, la cella, et les dispose à peu près de la même façon. Dans les théâtres seulement, il faisait usage de l'hémicycle. Les

Romains agrandirent ces formes et leur adjoignirent l'ellipse, la voûte et le dôme. Les Byzantins mêèrent à ces conquêtes les flèches, les tours, les croix, les portails, les voussoirs, les rosaces. Les Gothiques développèrent les derniers éléments, leur associèrent l'ogive, les porches, les faisceaux de colonnettes, les galeries à jour, les arcs-boutants, les escaliers diaphanes, percèrent les murs de baies colossales, les remplirent de vitraux, créèrent un nouveau genre d'ornementation, où la grâce le dispute à la beauté. Ils combinèrent d'une façon presque toujours pareille leurs ressources spéciales et les ressources que leur avaient léguées les architectes byzantins. L'emploi de l'ogive et des autres formes chrétiennes, le mode de corrélation d'après lequel on les groupe, constituent l'art gothique. Il est donc parfaitement régulier, tout aussi régulier que le système païen; il combine d'autres éléments d'une autre manière, mais en vertu d'une loi organique semblable. La preuve, c'est qu'on distingue tout d'abord si un monument est construit dans ce style, qu'on désigne même, au bout de cinq minutes, l'époque de son érection. Or, pour qu'on puisse reconnaître immédiatement la forme gothique, pour qu'on puisse déterminer son âge avec une certitude presque absolue, il faut bien que les architectes gothiques aient suivi une méthode constante et régulière, modifiée de siècle en siècle, mais non changée. Le caprice, le désordre ne fondent rien de permanent, rien qui se prête à l'étude et à la classification, rien qui se développe, atteigne sa plénitude et tombe en décadence; leurs effets sont toujours variés, toujours inattendus : le hasard n'adopte aucune discipline. L'art ogival est conséquemment régulier au même titre que l'art grec. Malgré la variété infinie des dispositions générales et des ornements, on retrouve dans tous les édifices du treizième siècle l'application constante des mêmes principes, l'emploi des mêmes éléments combinés de la même façon.

Les piliers, par exemple, sont toujours réduits autant que possible, de manière à laisser de grands espaces vides à l'intérieur et à ne gêner en rien la vue des cérémonies.

Pour venir en aide au pilier, se dressait l'arc-boutant, ce point d'appui extérieur, sans lequel il eût été impossible de réduire le pilier; l'arc-boutant qui, soutenu par de robustes contre-forts, donne à ces édifices un air de vigueur et de stabilité qu'il est impossible de mettre en doute.

Dans l'église gothique, la forme ogivale est invariablement adoptée pour tous les arcs, pour ceux de la voûte comme pour ceux des moindres ouvertures. Les chapiteaux affectent la même forme générale, les bases se composent des mêmes moulures. En outre, il y a dans chaque partie du monument un rapport proportionnel qui ne varie presque pas et qui se trouve déterminé par la structure même de l'édifice. Ainsi, la hauteur du bas côté une fois arrêtée, tout le reste s'en déduit; le comble du bas côté fixe la hauteur des galeries et détermine l'appui des hautes fenêtres; et, quant à ces dernières, leur longueur, qui ne saurait être exagérée, coïncide

avec la hauteur de la grande voûte. Tout cela est raisonné, logique, aussi simple que possible, et ne ressemble en aucune façon à du caprice.

D'ailleurs, le curieux manuscrit de Villard de Honnecourt ne suffit-il pas pour démontrer qu'il existait des principes de construction et même des préceptes de dessin ?

Si l'on voulait chercher dans l'art gothique quelque chose d'analogue et de virtuellement semblable aux trois genres de décoration nommés les ordres, cette recherche amènerait un prompt résultat. Les mots *dorique, ionique, corinthien*, montrent assez que le goût de trois peuples différents a présidé au choix de ces formes. Les Doriens, les Ioniens, les Corinthiens ornèrent de diverses façons le type général du temple grec. Un fait identique s'est passé durant le Moyen Age. Chacune des grandes nations chrétiennes modifia, suivant son propre génie, les combinaisons accessoires du temple catholique. Les Anglais, par exemple, élevaient au centre de la croix une grosse tour qui avait l'air d'un donjon; leurs toits étaient peu inclinés; une haute et large fenêtre occupait la place du rond-point de l'abside; des contreforts tenaient lieu d'arcs-boutants pour les murs de la nef : ce n'étaient pas des balustrades, mais des créneaux, qui bordaient, à l'extérieur, ces murs et ceux des bas-côtés. En Allemagne, en France, en Espagne, dans le nord de l'Italie, l'Architecture gothique adoptait d'autres dispositions et les suivait constamment. Ceux qui ont étudié l'art du Moyen Age peuvent désigner, à la seule vue d'une estampe, la situation géographique d'un monument chrétien; il leur est aisé de reconnaître le style anglais, le style allemand, le style français, le style espagnol, le style lombard. Tout bien compté, voilà donc cinq ordres au lieu de trois. Ces cinq ordres se subdivisent comme le territoire où ils ont pris naissance. Il y a chez nous le style normand, le style de l'Ile-de-France, le style de l'Auvergne, le style de la Champagne. En Angleterre, il y a les styles du nord et du sud, de l'est et de l'ouest. On trouverait donc facilement seize ou dix-huit ordres gothiques secondaires. L'art grec était bien pauvre en comparaison, et il faut avouer que le Moyen Age a beaucoup plus aimé les ordres d'Architecture que les anciens.

L'étendue des constructions ogivales, leurs membres multipliés, leurs ornements nombreux ont servi de prétexte à leurs détracteurs pour affirmer que l'Architecture gothique ne possède pas autant d'harmonie et de pureté que l'Architecture grecque. C'est encore là une de ces équivoques, un de ces jeux de mots qui forment depuis deux ou trois cents ans le fond de la théorie et de l'histoire des arts. On a confondu l'harmonie et la pureté avec la simplicité. Sans le moindre doute, le système hellénique était plus simple que l'art ogival. Cela tenait à la date de sa naissance : on débute par le simple, et on arrive ensuite au composé. Dans le cercle de leurs productions, les anciens eux-mêmes ont observé cette loi impérieuse, dont ils n'auraient pu d'ailleurs secouer le joug. Ainsi, comme nous l'apprend Diogène Laërce, la tragédie grecque ne fut d'abord qu'un récitatif chanté par un groupe d'individus aux fêtes de Bacchus; Thespis leur adjoignit un interlocuteur, Eschyle un second, et Sophocle un

troisième. Suivant le rapport de Philostrate, les premiers peintres n'employaient qu'une seule couleur; peu à peu les artistes devinrent assez habiles pour en associer quatre, puis un nombre indéterminé. Ils écrivaient originairement sur leurs tableaux : « Ceci est un lion, ceci est un cheval!..... » La simplicité ne figure donc point parmi les qualités absolues : autrement l'idéal de l'Architecture serait une grande muraille entièrement lisse. La simplicité est la vertu des enfants, la grâce des choses qui naissent; la pureté, l'harmonie sont des mérites plus profonds, les attributs de la force et de l'âge mûr. Elles consistent dans la rigoureuse coordination des parties et dans l'unité du principe. Un édifice peut être à la fois vaste, riche, plein de détails et très-pur; si toutes ses lignes, toutes ses formes, toutes ses dispositions s'accordent bien ensemble et ne heurtent pas les lois de la beauté, il sera pur, et d'autant plus pur que l'harmonie générale y résultera d'un plus grand nombre d'éléments. Il n'est pas difficile de tracer un parallélogramme ou un cercle exacts; quand la régularité se présente ainsi d'elle-même, on l'obtient sans effort : mais combiner, selon de justes proportions, des figures diverses, quoique nées d'un même principe, des effets nombreux, des ressources multiples, réclame évidemment une dextérité supérieure. La cathédrale de Reims, les nefs d'Amiens, d'Auxerre, de Saint-Ouen à Rouen, le chœur de Cologne, les flèches de Strasbourg, de Fribourg et de Burgos, me paraissent donc infiniment plus purs que toutes les œuvres de l'art grec. Il a fallu, pour les construire, un sentiment de l'ordre et de l'unité bien autrement énergique et profond, que pour élever une lourde cella entourée d'une colonnade. Ils sont moins simples, car la simplicité ne comporte pas l'abondance et la variété des parties; mais ils sont aussi purs, car la pureté se fonde sur l'élégance des principes jointe à l'harmonie du tout, et personne ne contestera que l'ogive soit une forme élégante.

On a voulu tirer parti contre l'Architecture gothique de l'état d'imperfection dans lequel sont restés plusieurs de ses monuments. Ici, le grand portail n'a qu'une seule tour au lieu de deux; là, c'est une aile qui manque; plus loin, le chœur seul est achevé. D'autres anomalies choquent la vue : sur un premier étage roman se dressent des voûtes gothiques; une nef en plein cintre aboutit à un chœur en ogive et réciproquement. On ne doit pas mettre ces défauts sur le compte des artistes qui ont érigé les cathédrales. La croissance laborieuse et lente de ces géants de pierre les a seule produits. Les églises dont la construction fut rapide présentent une admirable unité : le goût d'un même architecte en a coordonné les éléments. L'harmonie devenait impossible, quand différentes personnes prenaient la direction de l'œuvre, pendant une longue suite d'années. Chacune d'elles avait sa manière de sentir, ses habitudes d'esprit, son genre de talent; elles vivaient à des époques où le système d'Architecture n'était pas identique. Pour les monuments inachevés, leurs désaccords viennent de la suspension des travaux. C'est donc par ignorance qu'on accuse l'art gothique de chercher les dissonances : il a révélé une grande force de combinaison, une étonnante adresse dans l'emploi de la symétrie.

Continuons maintenant à examiner les caractères essentiels de l'Architecture ogivale, ceux qui la distinguent des autres formes d'art.

Le système païen et le système gothique ont deux tendances générales tout à fait contraires. Nous avons déjà rappelé que les Grecs habitaient un pays de montagnes. Partout leurs yeux rencontraient de hautes cimes, des pentes abruptes, des formes coniques. Ainsi entourés, devaient-ils chercher des effets dans les lignes perpendiculaires? Évidemment non. A quoi eût servi d'engager une concurrence avec l'Hymette, le Pentélique, la chaîne majestueuse du Parnasse et les hardis sommets de l'Olympe? Ces entassements prodigieux défiaient la patience et les ressources de l'homme. Il ne fallait donc point tâcher d'agir sur le spectateur par l'élévation des monuments. Le contraste seul permettait d'obtenir des résultats : les lignes horizontales ne pouvaient manquer de fixer l'attention et de plaire à l'esprit comme toute chose insolite. En imitant l'Architecture égyptienne, les Grecs supprimèrent donc les pylônes, les pyramides et les obélisques. Le bassin du Nil a quinze ou vingt lieues de large, et les formes aiguës peuvent y produire tout leur effet. Les temples helléniques occupaient le fond d'étroites vallées, le sommet des collines et des promontoires. Nous ne citerons pour exemples que ceux d'Apollon à Delphes, de Minerve à Athènes et au cap Sunium. Le premier contrastait avec les montagnes en se déployant à leur base; le second couronnait une éminence, et le troisième un plateau qui domine les vagues. Sur un sol uni, l'Architecture des anciens perd la plus grande partie de son attrait. Ses lignes horizontales se confondent avec les lignes des terrains; ses monuments peu étendus n'ont rien qui fixe l'attention dès qu'on abandonne leur voisinage immédiat, rien qui puisse les distinguer des objets d'alentour. Fille des plaines et des vallées spacieuses, l'Architecture gothique a dû révéler d'autres tendances; elle affectionne les lignes perpendiculaires et les formes élancées, qui la mettent en opposition avec la figure du sol. De près ou de loin, les yeux s'arrêtent incontinent sur ces hautes flèches, ces tours colossales et ces nefs audacieuses qui commandaient les hôtels, les donjons, les vieux arbres, tout ce que l'œil pouvait rencontrer jadis ou aperçoit encore. Les monuments gothiques emportent l'esprit vers le ciel où s'élancent leurs pyramides : on croirait que l'artiste a voulu dresser autant d'échelles de Jacob, pour mettre l'homme en rapport avec Dieu.

Tout, dans l'Architecture grecque, annonce un but immédiat, l'effort de la pesanteur et le désir de la solidité. Peu sûrs d'eux-mêmes, les constructeurs païens songeaient principalement à mettre un édifice d'aplomb, à ne faire aucun effort inutile. Leur inquiétude se trahit dans l'épaisseur des murs et des colonnes, dans la nécessité de chaque partie et dans les dimensions restreintes de l'œuvre. C'est l'enfant qui possède juste la force indispensable pour se tenir en équilibre et n'essaie ni de courir ni de bondir, ne pense ni à la grâce des mouvements ni à la dignité des attitudes. On a voulu ranger parmi les mérites suprêmes cette qualité de novice. Dès que les archi-

tectes ont été assez habiles néanmoins, il est manifeste qu'ils ont dû remplacer, par la vigueur et la hardiesse, la circonspection du premier âge. L'audace des artistes chrétiens prouvait leur force; ils pétrissaient la pierre d'une main impatiente et croyaient ne pouvoir jamais assez l'atténuer, l'assouplir pour la faire correspondre à leur élan spiritualiste. Chose à la fois naturelle et merveilleuse! la religion la plus ascétique a inventé les formes matérielles les plus brillantes. Elle a orné d'un charme divin la substance qu'elle proscrivait; l'héroïque poésie dont elle était pleine a débordé sur le monde et l'a transfiguré; elle se jouait de cette enveloppe, qu'elle moulait impérieusement, qu'elle baignait de sa lumière et d'où elle s'échappait en flots de rayons. A cause même de son mépris pour l'élément sensible, elle tâchait de l'idéaliser, de le purifier, de l'élever jusqu'à elle.

Aussi, pendant que l'Architecture gréco-romaine et surtout l'Architecture pseudo-hellénique, dont on persécute nos regards, affectionnent les pleins, sous prétexte de solidité; l'Architecture gothique affectionne les vides, qui donnent aux monuments de la grâce, de la légèreté, souvent même un caractère sublime. A l'intérieur, on dirait une œuvre magique : la hauteur des voûtes et la faiblesse apparente de leurs soutiens, la disproportion des fenêtres et de leurs trumeaux, la petitesse des colonnettes et les poids énormes qui ont l'air de les surcharger, feraient croire qu'on a sous les yeux un édifice trop hardi pour être l'ouvrage des hommes. L'esprit s'élève donc d'un seul coup à la région des merveilles. La gloire du génie, c'est de dépasser les limites ordinaires de la nature, pour entrer dans le domaine des perfections rares et exquises. Tel est le but que se proposaient les architectes du Moyen Age et qu'ils ont su atteindre. Les admirateurs de Vitruve répètent sans cesse qu'en voyant chaque partie d'un bâtiment, on doit comprendre à l'instant même sa destination, l'artifice de la structure et les moyens de support. C'est une erreur des plus grossières. En toutes choses, une notable portion du talent consiste à faire oublier par la puissance de l'effet le mécanisme des procédés. Dans l'Architecture, il s'agit de charmer les yeux, de flatter l'imagination, d'émouvoir le sentiment, et non pas d'expliquer au spectateur comment on s'y est pris pour mettre l'édifice debout. L'auditoire qu'enchante un morceau de musique, se soucie peu de connaître l'art du luthier ou même la théorie de la composition. Ce n'est pas dire assez : moins on comprend le travail technique, plus l'œuvre semble impossible ou miraculeuse, et plus on est ravi. D'une part, on entrevoit une immense difficulté vaincue; de l'autre, on quitte la sphère de la réalité commune pour la sphère de l'idéal. L'inspiration a triomphé de tous les obstacles matériels, ouvert les portes d'un monde nouveau, où elle entraîne la fantaisie. L'art ogival a su, mieux que tous ses devanciers, produire ce résultat poétique.

A l'extérieur du monument, l'abondance des vides produit des effets semblables. Nous n'avons besoin que de mentionner les flèches de Chartres et de Strasbourg, en France; de Fribourg, dans le grand-duché de Bade; de Burgos, en Espagne, pour obtenir l'assentiment du lecteur. On croirait que des anges seuls ont pu les construire.

Il est inutile d'insister sur ce point et d'examiner l'une après l'autre les diverses parties de l'extérieur.

Les vides nombreux de l'Architecture gothique ont en outre l'avantage énorme d'associer la construction à tous les accidents de la nature. Ce sont autant d'échappées de vue, par lesquelles on aperçoit ou le ciel sans tache, ou les nuées fugitives, ou les montagnes lointaines, ou le vague horizon. Quand le soleil se couche derrière une église, les teintes dorées ou cramoisies du firmament paraissent pénétrer dans l'édifice même. Ses pleins se découpent en noir sur ce fond radieux; des ruisseaux d'or ou de lave semblent inonder les vides. Comme l'a d'ailleurs remarqué un homme supérieur, la liberté avec laquelle le regard traverse ces échancrures et plonge au delà dans les espaces sans bornes, fait naître le sentiment de l'infini. Lorsque le jour meurt, d'autres harmonies se produisent. Par une nuit sans lune, mais pleine d'étoiles, ces astres charmants ont l'air d'être suspendus comme des lampes de fête aux longues ogives des tours, aux broderies des balustrades et des flèches, aux cintres des arcs-boutants, aux lancettes des galeries; jamais illumination plus douce et plus élégante n'a paré un édifice pendant une période solennelle. La lune n'ajoute pas une moindre poésie à la poésie invariable et en quelque sorte pétrifiée du monument désert. Soit qu'elle monte d'étage en étage, comme un lumineux fantôme, soit qu'elle glisse le long des balustrades ou reste un moment penchée au bord des tours, comme une fée mélancolique, elle répand un charme extraordinaire sur la muette cathédrale. Ses rayons pénètrent dans toutes les ouvertures, se projettent parmi les arcs-boutants, les frêles colonnades, les ogives des pyramides, et plongent encore au delà leurs filets d'argent, qui percent les ténèbres. Le vent de la nuit gronde ou soupire aux mêmes échancrures, et sa voix semble un idiome inconnu que se parlent le grave édifice et la mystérieuse somnambule.

Lorsque le temps, les orages, les longues pluies des climats septentrionaux ont ébranlé le monument gothique, lorsque ses voûtes s'écroulent et que l'oiseau niche dans ses moulures, il conserve au milieu de la mort ses avantages et sa beauté supérieure. « Ses vides, nous dit Chateaubriand, se décorent plus aisément d'herbes et de fleurs que les pleins des ordres grecs. Les filets redoublés des pilastres, les dômes découpés en feuillages ou creusés en forme de cueilloir, deviennent autant de corbeilles où les vents portent, avec la poussière, la semence des végétaux. La joubarbe se cramponne dans le ciment, les mousses emballent d'inégaux décombres de leur bourre élastique, la ronce fait sortir ses cercles bruns de l'embrasure d'une fenêtre, et le lierre, se traînant le long des cloîtres septentrionaux, retombe en festons dans les arcades. Le vent circule à travers les ruines, et leurs innombrables jours deviennent autant de tuyaux d'où s'échappent des plaintes; l'orgue avait jadis moins de soupirs sous ces voûtes religieuses. De longues herbes tremblent aux ouvertures des dômes; derrière ces ouvertures, on voit fuir la nue et planer l'oiseau des terres boréales. Il n'est aucune ruine d'un effet plus pittoresque que ces débris. » Cette

admirable description n'a pas empêché l'auteur de renier l'Architecture gothique, dans ses Mémoires, et de proclamer l'Architecture grecque infiniment plus belle. Tant la vieille routine française abandonne avec peine son empire, tant elle soumet facilement les intelligences qui avaient d'abord repoussé sa domination!

C'est un grand talent dans un artiste que de savoir distribuer et fractionner la lumière sur toutes les parties d'un monument. Il doit coordonner ses pleins et ses vides, ses creux et ses reliefs, avec un soin extrême, de manière que l'œil en rencontre sur tous les points une quantité presque égale et qu'ils se fassent mutuellement équilibre. Il n'est rien de plus choquant, de plus laid que ces édifices modernes où l'on voit un péristyle flanqué de deux grandes murailles complétement nues. On ne croirait pas que des membres si mal assortis pussent appartenir à une même construction. Les architectes gothiques n'auraient pas amalgamé de la sorte le luxe et l'indigence; ils combinent les effets du clair-obscur, soit au dehors, soit à l'intérieur des monuments, comme les peintres les plus habiles. On y admire les contrastes, les harmonies d'ombre et de lumière, de demi-jours et de pénombres qui charment les yeux sur les toiles de Rembrandt, de Titien et de Corrège. Le brillant fluide est tantôt réfléchi par des saillies, tantôt absorbé dans des baies profondes, tantôt à demi reflété par des plans en retraite : ce qui donne déjà un grand nombre de tons en rapport avec la mesure des reliefs et des cavités. Les angles des pignons, les colonnettes des galeries, les clochetons, les arcs-boutants, les porches brisent la lumière et engendrent de nouvelles teintes. Au dedans, même science et même adresse. Les rayons déjà modifiés, qui passent par les vitraux, tombent sur une multitude de saillies différentes : piliers, arcades, nervures, chapiteaux, colonnettes, tabernacles, dais, statues, culs-de-lampe, arcatures, autels, bas-reliefs; stationnent sur les plans qu'ils rencontrent à angle droit, glissent sur ceux qu'ils touchent de biais, sur les ogives des voûtes, sur l'arc horizontal de l'abside; s'enfoncent dans les galeries, dans les nefs, les chapelles et les tribunes. Voilà pourquoi les vues extérieures et intérieures des monuments gothiques produisent un si bon effet dans les tableaux et les gravures. Elles ont enfanté un nouveau genre d'œuvres coloriées. Les Neefs et les Steenwyck n'auraient pu exercer leur talent chez les anciens : les chambres des cellas étaient trop monotones pour fournir la matière d'une composition pittoresque. La lumière, au dehors, ne subissait que des modifications peu importantes et peu variées : elle éclaire le fronton, dore les colonnes, passe dans l'intervalle et s'arrête sur les murailles du temple. Les monuments grecs ne sont donc pas avantageux pour le dessinateur qui les copie. Les églises, les cloîtres, les chapelles rendent, au contraire, sa besogne très-facile. On dirait que l'architecte a songé à lui et voulu que les images de ses constructions fussent aussi brillantes, aussi charmantes que les édifices eux-mêmes.

L'expression est dans l'Architecture, comme dans la musique, la peinture, la statuaire, une qualité de premier ordre. Les autres qualités peuvent satisfaire l'imagination, charmer les yeux et l'esprit; le sentiment répandu dans un édifice s'adresse

à l'âme et prend possession des cœurs. Sous ce rapport, l'Architecture en ogive a une incontestable supériorité. Jamais, avant le Moyen Age, on n'avait animé la pierre d'une vie si profonde : tous les monuments chrétiens ont un langage qui s'empare de l'attention, et dans le tumulte des villes et dans le silence des campagnes. Dès que vous avez franchi le seuil d'une église, elle vous communique la paix auguste qui règne sous ses voûtes. Ces hautes arcades où le regard se perd, ces longues nefs dont l'extrémité lui échappe, les pieuses images échelonnées sur toutes les murailles, la douce lumière que laissent tomber les vitraux, l'ombre qu'elle dissipe avec peine en maint endroit, portent à la méditation et au recueillement. Peu à peu une tristesse calme et poétique vous détache de ce monde, vous fait envisager ses périls et ses douleurs, puis entraîne la pensée au delà du présent, vers les sombres abîmes où disparaissent toutes les créatures. L'extérieur du monument excite de même à la rêverie, et par ses jours nombreux, qui laissent le regard chercher les espaces sans bornes, et par ses formes élancées, qui le dirigent vers le ciel.

L'expression dominante de l'Architecture chrétienne, c'est le stoïcisme religieux qui compose le fond de la doctrine catholique. Cette doctrine inspire le mépris du monde et de ses fausses joies, commande l'abstinence, la résignation et le calme; prescrit de vivre sur ce globe transitoire comme un voyageur inquiet et ne sachant s'il pourra parvenir au but de sa course, s'il atteindra les paisibles régions de l'éternité. L'art gothique semble de même vouloir annuler la matière et construire des nefs aériennes. Dans ses froides enceintes règne la poésie du silence et du repos, de la tristesse et de la mort; il les pave de pierres sépulcrales et les remplit de tombeaux, pour que tout y rappelle notre misère, pour que tout y annonce la brièveté de nos jours. La forme générale du monument est celle d'une croix, souvenir funèbre et image du perpétuel sacrifice par lequel l'homme pieux mérite la béatitude céleste. L'expression des églises chrétiennes appartient au genre sublime, héroïque; elle dépasse la portée des âmes vulgaires, qui, ne comprenant pas cette espèce de beauté, la nient de la meilleure foi du monde. On ne peut exiger qu'elles admirent ce que la faiblesse de leur nature et leur manque d'élévation ne leur permettent pas d'apprécier. Nulle cause n'a plus contribué, sans doute, à faire traiter l'Architecture gothique de barbare. D'étroites intelligences voulaient resserrer l'art dans les bornes de leur propre conception.

Le dedans et le dehors des temples païens ne pouvaient avoir d'autre expression que celle du calme et de l'harmonie des lignes; il serait donc superflu et même impossible de mettre les deux systèmes en parallèle à cet égard.

Une autre supériorité de l'Architecture chrétienne, c'est le grand nombre d'éléments dont elle dispose. Jusqu'à la chute de l'empire romain, on n'employa que la colonne, subdivisée en socle, fût et chapiteau; le pilastre; l'entablement, subdivisé en architrave, frise et corniche; le fronton; la cella sans lumière ou éclairée par en haut, composant une ou plusieurs pièces; la porte, la fenêtre, la niche, le plein-

cintre, le dôme, l'hémicycle et l'ellypse. Total : douze formes essentielles. Les artistes du Moyen Age connaissaient et faisaient figurer dans leurs constructions : la colonne, le pilier, la colonnette, le contre-fort, l'arc-boutant, le cintre, le dôme, l'ogive, la rosace, la fenêtre, le pilastre, l'encorbellement, la tour, le clocher, le portail, le porche, le pignon, la balustrade, les galeries, les escaliers à jour, le clocheton, l'arcature, la niche, le jubé, la tribune, la crypte et la chapelle. Total : vingt-sept formes principales, quinze de plus que les anciens. Cet avantage numérique ne saurait être contesté; on ne peut non plus mettre en doute que la multiplication des moyens soit un précieux bénéfice.

Si nous voulions poursuivre le parallèle, nous examinerions quel usage les Grecs et les chrétiens ont fait des mêmes éléments. Une étude si détaillée nous mènerait trop loin. Nous nous contenterons de rapporter une observation de Hegel, qui nous paraît à la fois pleine de justesse et de délicatesse. La colonne est formée d'une seule masse cylindrique; le pilier se subdivise et a l'apparence d'un faisceau de joncs. C'est un groupe de colonnettes qui, montant d'abord ensemble jusqu'à une certaine hauteur, se séparent et se projettent ensuite de tous côtés. Non-seulement elles engendrent les nervures, mais les voûtes elles-mêmes ont l'air d'en être la continuation, le développement, et de se réunir par hasard en forme d'ogive. Au lieu que l'entablement et la colonne se présentent à nous comme deux éléments distincts, les arches gothiques et les piliers semblent une seule et même création. Ceux-ci ne paraissent donc supporter aucun poids, mais simplement se prolonger, s'épanouir et composer ainsi l'édifice tout entier. — Ce ne sont point là les expressions de Hegel, mais c'est bien son idée, idée neuve et charmante.

Quant aux avantages de l'arc pointu sur la plate-bande et le cintre, on les a depuis si longtemps fait ressortir, que nous n'en parlerons pas : tout le monde les connaît, tout le monde sait, par exemple, que l'ogive unit une solidité plus grande à une légèreté supérieure.

La multiplicité des formes et des combinaisons de l'art gothique, l'audace de ses travaux, la grandeur de ses monuments ont exigé une science et une adresse de construction qui eussent émerveillé les architectes païens. Nous ne craignons pas de le dire, il y a une telle hardiesse dans ses édifices, qui ont résisté cependant aux six derniers siècles, qu'aujourd'hui, malgré les nombreux chefs-d'œuvre encore debout sur tous les points de l'Europe, c'est à peine si l'on oserait imiter ces prodigieuses créations.

Au reste, nous ne sommes pas les premiers à parler de la sorte; depuis longtemps cette opinion a été acceptée par les plus habiles constructeurs; lisez Philibert de Lorme, Frézier, Rondelet lui-même, et vous verrez que l'on disait : « C'est admirable, quoique gothique! » Le célèbre Vauban, ému malgré lui devant la fameuse tour centrale de Coutances, se demandait quel était le *fou sublime* qui avait lancé dans les airs cette merveilleuse et délicate construction.

Aussi, d'après nos vieilles légendes, à la Sainte-Chapelle comme ailleurs, le maître de l'œuvre se cache au moment où l'on enlève les cintres. A Cologne, l'architecte fait un pacte avec le diable. Partout les contes populaires ont exprimé l'étonnement que faisaient naître ces audacieux travaux.

Ce qu'il y a de plus frappant dans les détails de l'exécution, c'est l'exactitude des rapports entre les résistances et les poussées, l'intelligence avec laquelle la charge se trouve répartie sur les points d'appui, et surtout la simplicité remarquable des moyens qui servent à produire des effets aussi extraordinaires.

Rien de plus ingénieux que cette combinaison d'arcs-boutants qui, annulant la poussée, font du pilier un simple support, n'ayant à résister à aucune action latérale; rien de plus habile que ces voûtes légères formées de pierres de petites dimensions, posées sur des arcs doubleaux et des *nervures* qui en constituent le système osseux. Dans une église gothique, tout est porté par les piliers et les contre-forts; les murs, percés de larges baies, ne sont là que pour clore l'édifice; ils ne soutiennent rien. En un mot, la construction, malgré sa hardiesse et sa solidité, se trouve réduite à sa plus simple expression. Et l'on peut dire que les architectes gothiques ont résolu ce problème difficile : produire le plus grand effet avec aussi peu de matériaux que possible.

Rappelons, pour terminer, qu'aux effets de l'Architecture, des couleurs et de la lumière, les artistes chrétiens ont su joindre toutes les séductions de la musique. A certaines heures prescrites du jour et de la nuit, l'église entière résonne comme un gigantesque instrument. Les cloches épandent du haut des tours leurs notes graves et puissantes, qui, d'une part, roulent sur la ville, gagnent les faubourgs, les hameaux voisins, s'enfoncent dans la campagne et vont mourir sous l'humide feuillée des bois; de l'autre, envahissent la basilique elle-même, agitent ses vitraux, inondent de bruit les nefs et le chœur, se glissent dans les chapelles, le long des escaliers, des hautes galeries, et expirent enfin dans les obscurs détours des salles souterraines. Dès que leurs accords majestueux ont cessé de retentir, l'orgue entonne ses chants de douleur et de fête; il gronde, gémit, s'exalte ou soupire, exprime la joie ou la tristesse, et fait vibrer à l'unisson les âmes de tous les auditeurs. A l'autre bout du monument s'élèvent d'autres harmonies. Des prêtres, des enfants célèbrent avec ferveur la puissance de Dieu et les merveilles de leur religion. Quelquefois une troupe invisible de pieuses femmes, séparées à jamais du monde, accompagnent de leurs voix fraîches et douces les voix plus sonores des officiants, les naïves modulations de leurs jeunes disciples. Comme un être animé, le temple chrétien a donc les organes nécessaires pour exprimer toutes les émotions et parcourir toute la gamme du sentiment. Les divers bruits de la nature semblent tour à tour faire frémir son enceinte, depuis le grondement du tonnerre jusqu'aux soupirs de la brise, depuis le murmure des forêts jusqu'aux lamentations d'un cœur désolé. Les monuments du polythéisme n'offraient rien d'analogue; la musique en était bannie, et quand la foule chantait les louanges des dieux, c'était au dehors, sous la voûte du firmament.

Puisque l'Architecture gothique est plus belle, plus riche, plus majestueuse, plus savante que celle des païens, elle est infiniment plus raisonnable, car la logique, dans les arts, dépend de la fidélité avec laquelle ils observent les lois intimes de leur nature, atteignent les buts divers qu'elle leur assigne, produisent les effets qu'elle réclame. Placer la raison ailleurs, c'est déraisonner. Nous avons montré surabondamment que les admirateurs fanatiques des anciens sont presque toujours dans ce cas; ils y sont, par exemple, lorsqu'ils veulent qu'un temple de pierre imite une cabane de bois, que tous nos monuments procèdent de l'imitation d'un type unique et absolu.

Tout est bon, tout est beau, tout est bien à sa place.

Hors de là on ne trouve que bouleversement et désordre. Ce principe n'admet aucune exception. Les diverses créatures, les différents produits n'ont de valeur intrinsèque ou relative que par leur fidélité plus ou moins grande aux lois intimes de leur essence, que par l'harmonie de leur forme avec leur fin, *forma finalis*.

Dans les pages qui précèdent, nous n'avons point voulu rabaisser l'art grec, mais lui assigner sa véritable place. On en a exagéré la valeur d'une manière tout à fait déraisonnable. Il possède des qualités de grâce, d'harmonie et d'élégance auxquelles nous sommes très-sensibles; mais nous ne pouvons lui attribuer des mérites qu'il ne possède point. C'est un bel enfant, qui a tout le charme de son âge; ce n'est pas un homme fait, réunissant la force à l'expérience, la verve à la grandeur, l'abondance des idées à la sagesse des calculs et à la fermeté de la conduite. Si beau que soit le premier, il ne réalise qu'un étroit idéal; la perfection de l'autre embrasse un cercle plus étendu et renferme des éléments bien plus nombreux. Se pâmer devant l'art grec en dédaignant l'art gothique, c'est ne comprendre ni l'un ni l'autre. Croire l'Architecture des Hellènes supérieure à celle de nos aïeux, c'est ne rien comprendre au mouvement de l'esprit humain et à l'histoire des formes qu'il invente. Déclarer le système grec un type merveilleux, unique et invariable, qui a épuisé toutes les ressources du génie et atteint les dernières limites du beau, c'est ne pas même comprendre l'essence de l'Architecture.

Les différentes civilisations, comme les différentes époques, sont plus ou moins propices à certains arts. Les unes favorisent l'Architecture; d'autres la poésie; d'autres encore la statuaire, la peinture, la musique. Les divers genres même ont des temps de floraison qui ne coïncident pas. La littérature épique et la littérature dramatique ne sont presque jamais contemporaines. La peinture religieuse et la peinture d'observation ne prospèrent pas simultanément. Tout chez les anciens nous paraît avoir facilité le développement de la statuaire: un climat qui permet de rester nu pendant de longues heures sans se refroidir, les exercices de la palestre et les luttes des jeux solennels, une morale peu sévère, la beauté de la race et l'usage d'élever constamment des statues, en guise de signe honorifique, non-seulement aux capitaines, aux législateurs, aux poëtes, aux grands hommes d'État, mais aux vainqueurs d'Olym-

pie. Tout chez les chrétiens seconda les efforts de l'Architecture : la majesté du dogme catholique, la mélancolie produite par ses maximes rigoureuses et ses idées sur la vie actuelle, les circonstances historiques de sa propagation, les effets d'un climat septentrional, les tendances intellectuelles des peuples du Nord et la configuration du sol qu'ils habitent. Les mêmes causes n'agissant point sous le ciel de la Grèce, les cathédrales bâties en l'honneur du Dieu fait homme devaient éclipser les temples des dieux païens.

Nous avons vu la manière gothique dans toute sa pureté, dans tout son éclat juvéniles : nous allons la voir maintenant subir des altérations fâcheuses. Sa décadence fut très rapide. Depuis ses débuts jusqu'à sa mort, sa durée totale n'embrasse pas plus de quatre siècles. De 1150 à 1200, elle se constitua et se développa; de 1200 à 1300, devenue mère féconde, elle doua de sa vigueur et de sa beauté une nombreuse progéniture. Au quatorzième siècle se révélèrent en elle les premiers symptômes maladifs. Elle commença dès lors à perdre le sentiment des justes proportions et de l'harmonie, de la sobriété dans les ornements et de la gravité dans l'ensemble. Le désir d'innover, de faire mieux, poussa vers la recherche et l'hyperbole. Les qualités se changèrent peu à peu en défauts. L'arc pointu s'allongea, les vides s'agrandirent, les pleins diminuèrent outre mesure. Le trait le plus caractéristique peut-être d'un style pur et d'une grande époque, c'est que le principal et les accessoires se coordonnent logiquement, occupent la quantité d'espace et soient traités avec l'importance qui leur revient de droit. Dans les périodes primitives, le principal l'emporte sur l'accessoire, il y a disette d'ornements : cette réserve communique à l'œuvre une expression de gravité majestueuse ou mélancolique. Dans les périodes de décadence, l'accessoire l'emporte sur le principal : tandis que l'exagération altère les formes essentielles, la décoration les envahit, les masque et les obère. Le luxe et la coquetterie prennent la place des qualités supérieures. Telle fut la marche que suivit l'art gothique.

Pendant le quatorzième siècle toutefois, il descendit avec lenteur la pente fatale qui mène à la mort; au quinzième seulement, il perdit toute prudence et toute modération. Il oublia même son principe fondamental.

Durant le treizième siècle, l'ogive et la rosace étaient les deux formes essentielles; on les retrouvait dans les combinaisons les plus diverses en apparence. Mais, comme l'architecture romane avait aussi employé le cercle, son héritière ne possédait qu'un élément original et distinctif, l'arc-aigu. Eh ! bien, elle négligea, détériora cet élément; elle le bannit des fenestrages, des arcatures, des balustrades, de presque toute la décoration, et lui substitua des formes capricieuses, qui ne se rattachaient à aucun principe connu. C'étaient des inventions arbitraires, sans frein ni règle. Là où l'ogive se maintint, dans les voûtes, dans la circonférence des portes et des croisées, elle s'amaigrit et s'effila inconsidérément. Il n'y eut plus aucune proportion entre la hauteur et la largeur des nefs. Cet élan hyperbolique, la tendance générale de l'orne-

mentation à prendre la figure d'une flamme, ont valu au genre d'Architecture qui nous occupe le nom de *style flamboyant.* Les nervures, placées d'abord sur les arêtes des voûtes pour les fortifier, se multiplièrent contre toute raison : elles se croisèrent, s'enchevêtrèrent comme les mailles d'un filet. En même temps, les clefs prirent un développement absurde et formèrent des sortes d'excroissances; leur fonction est de maintenir l'équilibre entre les différentes courbes des arceaux, et de résister aux diverses pressions qui résultent de leur forme et de leur structure : on trouva moyen d'en faire une charge et une menace de ruine. Bien mieux, on les prodigua dans une même voûte, on en fit usage comme si elles étaient de simples ornements, et n'avaient pas grande signification. Tout perdait ainsi peu à peu son sens primitif.

On serait tenté de croire que de nouvelles aberrations étaient impossibles; la démence des architectes fit néanmoins des progrès. L'ogive disparut même des portes et des fenêtres; on lui substitua l'accolade ou ogive à rebours, négation du principe de l'art en tiers-point. Après avoir été trop hardies, les voûtes s'affaissèrent tout à coup : il y eut des ogives surbaissées. On commit dans l'ornementation d'innombrables extravagances; on la compliqua, l'embrouilla d'une manière presque furieuse : la ligne courbe évinça partout la ligne droite, sauf dans les murailles. La tradition et la logique subirent des atteintes également cruelles.

Une autre sorte de déviation se manifestait. Pendant que les formes perdaient leur pureté, leur noblesse, leur enchaînement et leurs proportions, le génie chrétien les abandonnait au fur et à mesure : des pensées mondaines prenaient la place du sentiment religieux. L'influence des pouvoirs temporels minait par degrés l'influence du pouvoir spirituel; l'homme se montrait là où Dieu seul avait jadis brillé. Non-seulement les églises n'offrirent plus ce caractère pieux, cette gravité mélancolique dont les âmes étaient frappées dès le seuil du temple, mais l'aristocratie leur imprima le signe du vasselage. Les portails changèrent de physionomie : on abandonna les triples divisions nées du symbolisme chrétien, et les monuments religieux eurent à l'Occident le même aspect que les façades des maisons gothiques. Les cathédrales de Milan, de Manchester, d'Halifax, de Beauvais, une foule d'autres constructions ogivales en Angleterre, en France, en Allemagne, au delà des Pyrénées, ne laissent aucun doute sur cette métamorphose. Souvent les écussons de la noblesse s'étalèrent aux endroits les plus apparents, comme au sommet du pignon et dans le tympan des portes. Les vitraux à leur tour se chargèreut d'armoiries, de portraits, d'arbres généalogiques, d'inscriptions vaniteuses. L'homme ne s'oubliait plus en face du Créateur : au fond même du sanctuaire, il n'était préoccupé que de son orgueil.

La sculpture, l'art du peintre verrier descendaient d'une égale vitesse ces *rapides* des temps inférieurs, qui aboutissent à une chute profonde.

Dans un état si voisin de la décomposition, l'Architecture gothique devait ou se régénérer ou cesser de vivre; une bonne inspiration pouvait la conduire à chercher ses moyens de salut dans un retour sur elle-même : comme on réformait les monastères

en corrigeant les abus qui s'y étaient glissés, en imposant aux cénobites une fidèle observation de la règle primitive, la meilleure méthode pour rajeunir l'art décrépit semblait être d'étudier ses origines, de chercher quels principes il suivait à l'époque de sa vigueur, puis de lui rendre sa force en lui rendant sa pureté. On n'y songea même point : une fanatique admiration pour la Grèce et l'Italie anciennes tirait le paganisme de la poussière ; on relevait, dans les esprits du moins, les autels écroulés de Jupiter, de Vénus et d'Apollon. Unissant les extravagances du temps de Dioclétien aux aberrations du système gothique vieilli, on en composa un mélange curieux par son incohérence même, et dans lequel disparurent les véritables principes de l'art. Le plan, les dispositions générales étaient les mêmes que pendant tout le Moyen Age : la croix, les portails, l'abside, les rosaces, la grande nef et les nefs latérales, les galeries intérieures, les deux rangs de fenêtres, les dais, les arcs-boutants, les piliers polystyles, les gargouilles subsistaient comme auparavant; bien mieux, on conservait la disproportion entre la hauteur et la largeur des nefs, vice qui dépare les monuments du quinzième siècle et des premières années du seizième; on multipliait sur les voûtes les nervures et les clefs pendantes; on tordait la pierre en capricieux fenestrages. Mais, voyez l'habile compromis! ces dispositions gothiques étaient costumées à la grecque. On suait sang et eau pour accorder les deux styles. Ne pouvait-on, par exemple, tolérer les colonnettes du Moyen Age groupées en faisceaux, on hissait de petites colonnes régulières sur des entassements de socles allongés, formant un piédestal trois fois plus étendu que la colonne. On surmontait des biseaux gothiques de chapiteaux corinthiens. Bref, au nom d'un prétendu bon goût, on créait des monstruosités. Quel homme de sens ne prendrait Saint-Eustache pour le rêve d'un artiste en délire?

L'architecture civile a eu pendant le Moyen Age des qualités ou identiques ou analogues à celles de l'architecture religieuse. Il serait trop long d'examiner toutes les œuvres; nous allons seulement jeter un coup d'œil sur ses formes principales : la maison, le palais, l'hôtel de ville et la fontaine.

La maison gothique n'avait aucun rapport avec celle des anciens; la dernière ressemblait beaucoup aux demeures turques et au *patio* des modernes Espagnols : c'était un portique environnant une étroite cour et protégeant des chambres sans fenêtres, qui avaient huit ou dix pieds en tous sens; on n'y trouvait qu'un rez-de-chaussée. Les habitations de nos aïeux avaient, au contraire, plusieurs étages et formaient un seul corps de logis quadrilatéral : tantôt les différents étages s'alignaient et offraient les mêmes dimensions; tantôt ils se surplombaient l'un l'autre à mesure qu'ils montaient. On aurait cru voir une pyramide renversée, enfonçant et cachant sa pointe dans le sol. Nous retrouvons ici la fougue poétique et audacieuse de l'art ogival, qui s'efforçait toujours d'atteindre les dernières limites du possible. Les maisons gothiques abritaient les passants contre la pluie et contre le soleil, comme nos galeries. Elles tournaient d'ailleurs constamment leur pignon vers la rue, ce qui ne laissait pas de leur donner une élégance peu commune, leur faîte aigu les terminant d'une manière très-heu-

reuse. On y multipliait, on y élargissait les fenêtres, comme dans les cathédrales. Elles sont, en conséquence, fort gaies, quand la rue est spacieuse; habitables, quand elles donnent sur une voie resserrée. Le plus souvent les poutres apparaissent du haut en bas des façades, ou de champ, ou de pointe : elles produisent une grande variété de couleurs et de formes. On les sculptait en cariatides, en médaillons, en colonnes, en arabesques. On soutenait les bords du toit par des arbalétriers, qui composaient des cintres, des ogives, des trèfles, des demi-rosaces. Quelquefois, on peignait, vernissait, dorait les moulures et les statues. L'habitation empruntait à ces ornements multipliés une coquetterie charmante : bref, les maisons gothiques avaient du caractère, de l'élégance et de la richesse, avantages que ne possèdent pas fréquemment nos maisons actuelles.

Le palais était construit d'après de tout autres principes; le pignon n'y jouait plus qu'un rôle très-secondaire. Au lieu de se trouver sous l'angle du toit, les façades régnaient sous ses pentes. Tantôt l'édifice avait quatre corps de logis environnant une cour, tantôt une muraille fermait un des côtés. Les fenêtres des combles, vu la dimension des toitures, prenaient une grande importance : c'était même, avec les tourelles, la partie la plus ornée du monument. On décorait, en outre, ces grandes demeures, de porches, de balustrades, de perrons, de niches, de dais, de statues et de contre-forts terminés par des aiguilles. L'Architecture religieuse leur transmettait quelques-unes de ses inventions et les parait de son luxe. Souvent, des créneaux bordaient les murailles, une haute tour défendait l'entrée : cet aspect militaire annonçait le désordre social et les luttes perpétuelles des grands vassaux. Le palais gothique avait quatre destinations : il abritait les cours de justice ou les Universités, il formait la résidence des seigneurs ou des rois.

L'hôtel de ville tenait le milieu entre la maison et le palais. Il se composait habituellement d'une seule masse, que surmontait un beffroi. Une galerie s'ouvrait presque toujours, à la base, pour protéger contre les intempéries de l'air, ou les marchandises pendant les jours de foire, ou les notables qui allaient au conseil. Au-dessus, se creusaient, soit un rang, soit deux rangs de fenêtres en arc pointu, décorées avec toute l'élégance du style ogival. Notons que les fenêtres du palais gothique étaient généralement à plates-bandes. Les tourelles, les balustrades, les clochetons, les gargouilles, les niches, les statues complétaient l'ornementation de l'édifice communal. Plusieurs beffrois rivalisent en beauté, en importance, avec les flèches et les tours des églises; ceux d'Ypres et de Bruxelles, par exemple. Quelquefois, l'hôtel de ville était un lieu de négoce, une véritable halle; mais, d'ordinaire, il servait uniquement aux réunions du maire et des échevins, des magistrats municipaux, à l'accomplissement des actes de l'état civil. Durant les fêtes, on le pavoisait des couleurs nationales, et il devenait le centre des réjouissances.

Il reste peu de fontaines gothiques : ces monuments délicats étaient trop faciles à renverser, pour que le *bon goût* moderne se soit abstenu de les détruire. Ils offraient

cependant les plus gracieuses inventions; leur structure diaphane, leurs aiguilles, leurs saints, leurs chevaliers, leurs dentelles de pierre, leurs animaux en miniature et leur poétique végétation ne demandaient pas un moindre talent que de vastes édifices. On en voit plusieurs à Nuremberg; la fraîcheur et le murmure de l'eau augmentent l'attrait de ces petites merveilles : on dirait que leurs personnages écoutent les pleurs de la fontaine et les soupirs du vent.

Pour l'Architecture civile, comme pour l'Architecture religieuse, la Renaissance n'a fait qu'amalgamer des formes hétérogènes. Toutefois, comme le palais gothique différait moins des palais de Rome et de Byzance que l'église chrétienne du temple païen, les artistes du seizième siècle ont pu obtenir de meilleurs résultats, en bâtissant des hôtels, des demeures princières, qu'en élevant des cathédrales.

ALFRED MICHIELS,

Auteur de l'*Histoire de la Peinture flamande et hollandaise;*

ET LASSUS,

Architecte, membre du Comité des arts et monuments.

J.-G. LEGRAND. Essai sur l'histoire générale de l'Architecture. *Paris*, 1809, in-8.

Voy. aussi l'*Essai sur l'hist. de l'Architecture;* extr. et trad. de Fr. Milizia, par de Pummereul (*La Haye*, 1819, in-8, t. I).

C. L. STIEGLITZ. Geschichte der Baukunst vom frühesten alterthum bis in die neuern Zeiten *Nurnberg*, 1836, in-8.

TH. HOPE. Histoire de l'Architecture, trad. de l'angl. par A. Baron. *Paris*, 1839, 2 vol. gr. in-8, fig.

L'original angl. est intitulé : *Essay on Architecture.*

L. BATISSIER. Histoire de l'Art monumental dans l'Antiquité et au Moyen Age. *Paris*, 1845, gr. in-8, fig.

Voy. aussi l'*Hist. de l'Art par les monuments*, de Seroux d'Agincourt; les *Arts au Moyen Age*, par Du Sommerard (*Par.*, 1837 et suiv., 5 vol. gr. in-8, avec atlas in-fol.), dont le texte est presque uniquement consacré à l'Architecture.

JOHN SIDNEY HAWKINS. An History of the origin and establishement of gothic Architecture; and an inquiry of the mode of painting upon staining glass, as practised in the ecclesiastical structures of the Middle Ages. *London*, 1813, gr. in-8.

JAMES HALL. An essay on the origin history and principles of gothic Architecture. *London*, 1813, gr. in-4, fig.

DE CAUMONT. Histoire sommaire de l'Architecture religieuse, militaire et civile au Moyen Age. *Caen*, 1837, in-8, fig.

Voy. aussi, du même auteur, *Cours d'Antiquités monumentales, Hist. de l'art dans l'ouest de la France, depuis les temps les plus reculés* (Caen, 1830 et suiv., 6 part in-8 avec atl. in-4), dont la 4e part. comprend l'Architecture religieuse, et la 5e, l'Architecture militaire et civile.

J. GAILLABAUD. L'Architecture, du cinquième au seizième siècle, et les arts qui en dépendent, la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc. *Paris*, 1839 et suiv., in-4, fig. color. (en publication).

DAN. RAYÉE. Histoire de l'Architecture en France depuis les Romains jusqu'au seizième siècle. *Paris*, 1845, in-12.

LÉON VAUDOYER. Histoire de l'Architecture en France. Voy. cette Hist. dans *Patria* (Par., 1847, in-12).

A. SCHAYES. Histoire de l'Architecture en Belgique. *Bruxelles*, 1850, 2 vol. in-8.

DALLWAY's English Architecture : a series of discourses upon Architecture in England, from the norman æra to te close of the reign of queen Elisabeth. *London*, 1840, in-8.

Voy. aussi une histoire très-étendue de l'Architecture en Angleterre, par Alf. Michiels dans son ouvrage intitulé : *Angleterre* (Par., 1844, in-8).

J. FR. FELIBIEN. Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres Architectes. *Paris*, 1687, in-4.

FR. MILIZIA. Memorie degli Architetti antichi e moderni. *Parma*, 1781, 2 vol. in-8.

Trad. en franç. par Cl. Pingeron, sous ce titre : *Vies des Architectes anciens et modernes qui se sont rendus célèbres chez les différentes nations* (Par., 1771, 2 vol. in-12).

(DEZALLIER D'ARGENVILLE.) Vies des fameux Architectes depuis la renaissance des arts. *Paris*, 1787, 2 vol. in-8.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres Architectes, du onzième jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. *Paris*, 1830, 2 vol. gr. in-8.

Voy., en outre, dans les Biographies générales et particulières des artistes, publ. en différentes langues et relat. à différents pays, les notices des Architectes, ainsi que les Vies particulières des plus célèbres, tels que Brunellescu, Michel-Ange, etc.

HENRI PARKER. Glossary of Architecture. 5e édit. *London*, 1850, 3 vol. in-8, fig.

C. L. FLECHET. Dictionnaire général et raisonné d'Architecture de tous les genres et de tous les âges. *Paris*, in-4, 1847, fig.

Voy. les nombreux dict. d'Architecture, en franç., par d'Aviler (*Par.*, 1755, in-4); par Roland le Virloys (*ibid.*, 1755, in-4); par Quatremère de Quincy (*ibid.*, 1833, 2 vol. in-4); en angl., par P. Nicholson (*Lond.*, 1819, 2 vol. in-4), etc.

Voy. aussi le recueil périodique de Victor Caillat, *Encyclopédie d'Architecture*, in-4, fig.

JOHN BRITTON. A dictionary of the Architecture and archæology of the Middle Ages; including the words used by old and modern authors in treating of architectural and other antiquities. *London*, 1835-36, 4 part. gr. in-8.

Ad. Berty. Dictionnaire de l'Architecture du Moyen Age. *Paris*, 1845, in-8, fig.

Schnaase. Symbolique de l'Architecture du Moyen Age. Voy. ce mém dans le t. VI des *Ann. archéolog.* de Didron.

Fél. de Verneilh. Origine française de l'Architecture ogivale. Voy. ce mém., dans les t. II et III des *Annales archéol.* de Didron.

Voy., dans le t. I du même recueil, un mém. du même auteur, intitulé : *Ancienne signification du mot ogive*, et un autre mém. de Lassus, sur l'ogive.

Voy. encore, dans le t. VI, l'*Architecture byzantine en France*, par Fél. de Verneilh ; ainsi qu'un grand nombre d'autres mém. sur l'Architecture du Moyen Age, dans cet excellent recueil dirigé par Didron aîné.

Reichensperger. De l'Architecture gothique. *Trèves*, 1846, in-12 de 115 p.

Batty et T. Langley. Gothic Architecture, improved by rules and proportions in many grand designs of columns, doors, window, etc., with an historical dissertation on gothic Architecture. *London*, 1747, in-4, fig.

J. L. Petit. Remarks on architectural caracter. *London*, 1847, in-fol. de 15 p., 44 pl.

Ch. Heideloff. L'Ornementation au Moyen Age, ou Collection d'ornements et de profils remarquables tirés de l'Architecture byzantine et du style germanique (allem. et franç.). *Paris*, 1846 et suiv., 3 vol. in-4, fig.

Pugni père et fils. Exemples d'Architecture gothique (en angl.). *London*, 1849, 3 vol. in-4, 224 fig.

Voyez aussi plusieurs autres ouvrages des mêmes auteurs, sur le même sujet.

J.-J. Bourassé. Archéologie chrétienne ou Précis de l'histoire des monuments religieux du Moyen Age. *Tours*, 1841, in-8, fig.

Peyré. Manuel d'Architecture religieuse au Moyen Age. *Paris*, 1848, in-8, fig.

Voy. aussi les *Instruct. du Comité des arts et monuments* sur l'Architecture religieuse, par Alb. Lenoir.

J. Mason Neale et Benj. Webb. Du symbolisme dans les églises du Moyen Age, trad. de l'angl. par V. O. *Tours*, 1847, in-8.

Fr. Ballet. Histoire des temples des païens, des juifs et des chrétiens. *Paris*, 1760, in-12.

L. M. (L'abbé Avril, dit Mai.) Temples anciens et modernes, etc. *Paris*, 1774, in-8.

Leroy. Histoire de la description et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples depuis le règne de Constantin. *Paris*, 1764, in-8 de 91 p., fig.

Voy. aussi le *Parallèle des temples anciens, gothiques et modernes*, par J. C. Hoet (*Par.*, 1809, in-8).

(Schmid.) Les Églises gothiques. *Paris*, 1840, in-8 de 212 p.

Hudson Turner. Domestic Architecture of the Middle Ages. *London*, 1850, 2 vol. in-8, fig.

Fél. de Verneilh. Architecture civile du Moyen Age. Voy. ce mém., avec fig., dans les t. IV, V et X de la *Rev. archéol.* de Didron.

Ch. Lenormant. Rabelais ou l'Architecture de la Renaissance. Restitution de l'abbaye de Thélème. *Paris*, 1840, in-8 de 32 p., fig.

Eust. Delaquerrière. Description historique des maisons de Rouen les plus remarquables par leur décoration extérieure et par leur ancienneté. *Rouen*, 1821, in-8, fig.

— Essai sur les girouettes, épis, crêtes et autres décorations des anciens combles et pignons, pour faire suite à l'histoire des habitations au Moyen Age. *Rouen*, 1846, in-8.

Ach. Deville. Comptes des dépenses du cardinal d'Amboise relatives à la construction du château de Gaillon. *Paris, impr. nation.*, 1851, in-4, avec atlas.

Jul. Renouvier et Ad. Ricart. Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier. *Montpellier*, 1845, in-4.

Didron aîné. Signes lapidaires du Moyen Age. Voy. ce mém. avec fig., dans le t. III des *Ann. archéol.* de Didron.

Voy., dans le même recueil, un autre mém. de Didron et de Malpièce, intitulé : *Les Artistes du Moyen Age et les signes lapidaires*, avec fig.

Ch. Ancillon. Dissertation sur l'usage de mettre la première pierre au fondement des édifices publics. *Amsterdam*, 1701, in-8.

H. Grégoire. Recherches historiques sur les congrégations hospitalières des frères pontifes ou constructeurs de ponts. *Paris*, 1818, in-8 de 72 p.

Baron de Girardot. Les ponts au treizième siècle. Voy. ce mém. avec fig., dans le t. VII des *Ann. archéol.* de Didron.

Leon Bapt. Alberti. De re ædificatoria. *Florentiæ*, *Nic. Laurentius Alamanus*, 1485, in-fol. de 204 ff.

Réimpr. plusieurs fois. Trad. en ital. par Cosimo Barloli (*Firenze, Torrentino*, 1550, in-fol., fig.), et souvent réimpr. avec les notes de différents éditeurs. Trad. aussi en franç. par J. Martin (*Paris*, 1553, in-fol., fig.).

Seb. Serlio. Tutte l'opere d'Architettura di Serlio, raccolte da Gio. Dom. Scamozzi. *Venetia*, *Fr. de' Francesehi*, 1584, gr. in-4, fig.

Les 7 part. dont se compose ce recueil avaient paru séparément et sans ordre depuis 1537, où le 4e livre fut publié à Venise.

Souvent réimpr. en différentes langues. La trad. franç. de Pierre Van Aelst ne comprend que 5 livres (*Anvers*, 1545 et suiv., in-fol., fig.) sous ce titre : *Règles générales d'Architecture sur les cinq manières d'édifices*, etc.

Giac. Barozzi da Vignola. Regola delli cinque ordini d'Architettura. *S. n. et s. a.* (1563), in-fol., fig.

Souvent réimpr., abrég., trad., imit. et comm. dans toutes les langues ; la dernière tradocl. franç. est celle de Lebas et Debret (*Par.*, 1815, gr. in-fol., fig.).

Andr. Palladio. I quattro libri dell' Architettura. *Venetia*, *Domen de' Franeesehi*, 1570, in-fol., fig. en b.

Souvent réimpr. Trad. et commenté dans toutes les langues ; en angl. par Inigo Jones (*Lond.*, 1715, 5 tom. en 2 vol. in-fol., fig.) ; en franç. par Nic. Dobois (*La Haye*, 1726, 2 vol. in-fol., fig.), et récemment par Chapoy, Al. Corréard et Alb. Lenoir, dans l'édit. des *OEuvres complètes* de l'auteur (*Par.*, 1825-42, p. in-fol., fig.) ; en espagn. par J. Orliz y Sanz (*Madr.*, 1797, in-fol., fig., t. Ier), etc.

Pietr. Cataneo L'Architettura. *Venetia*, *Aldo*, 1567, gr. in-fol., fig. en b.

Les quatre premiers livres de ce recueil, qui en comprend huit, avaient paru en 1554, à Venise.

Mart. Bassi. Dispareri in materia d'Architettura e prospettiva. *Brescia*, 1572, in-4, fig.

Gio. Ant. Rusconi. Della Architettura, secundo i precetti di Vitruvio, libri dieci. *Venezia*, *Giotito*, 1590, in-fol., fig.

Vinc. Scamozzi. Idea dell' Architettura universale. *Venezia*, 1615, 2 vol. p. in-fol., fig.

Réimpr. plusieurs fois. Trad. en franç. par Aug. Ch. d'Aviler et Dopny (*Leyde*, 1713, in-fol., fig.), et abrég. par Jombert (*Par.*, 1764, gr. in-8, fig.).

Gius. Viola Zanini Della Architettura libri due. *Padova*, 1629, in-4, fig.

Jacq. Androuet du Cerceau. Livre d'Architecture contenant les plans et dessaings de cinquante bastiments tous différents... *Paris*, *Benoist Prevost*, 1559, in-fol., fig. — Deuxième livre d'Architecture, contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puits et pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous édifices. *Ibid.*, *And. Weehet*, 1561, in-fol., fig. —

Livre d'Architecture, auquel sont contenues diverses ordonnances de plans et élévations de bastiments... *Ibid.*, 1572; en tout 3 vol. in-fol., fig.

Voy. aussi, du même architecte, le *Premier* et le *Second volume des plus excellents bastiments de France* (Par., 1576-79, 2 vol. gr. in-fol., fig.), reimpr. en 1607 et en 1648.

Jean Bullant. Reigle générale d'Architecture des cinq manières de colonnes, à sçavoir toscane, dorique, ionique, corinthe et composite, à l'exemple de l'antique, suivant les reigles et doctrines de Vitruve. *Paris, de Marnef*, 1564, in-fol., fig.

Philib. Delorme. OEuvres d'Architecture. *Paris*, 1626, 2 tom. en 1 vol. in-fol., fig.

Réimpr. souvent, jusqu'en 1648.
La 1re édit. est celle de *Paris, Morel*, 1568, in-fol., fig. en b.

Wendelin Dietterlin. Architectura von den 5 Saülen und aller daraus folgender Kunstarbeit. *Nurnberg*, 1598, p. in-fol., fig.

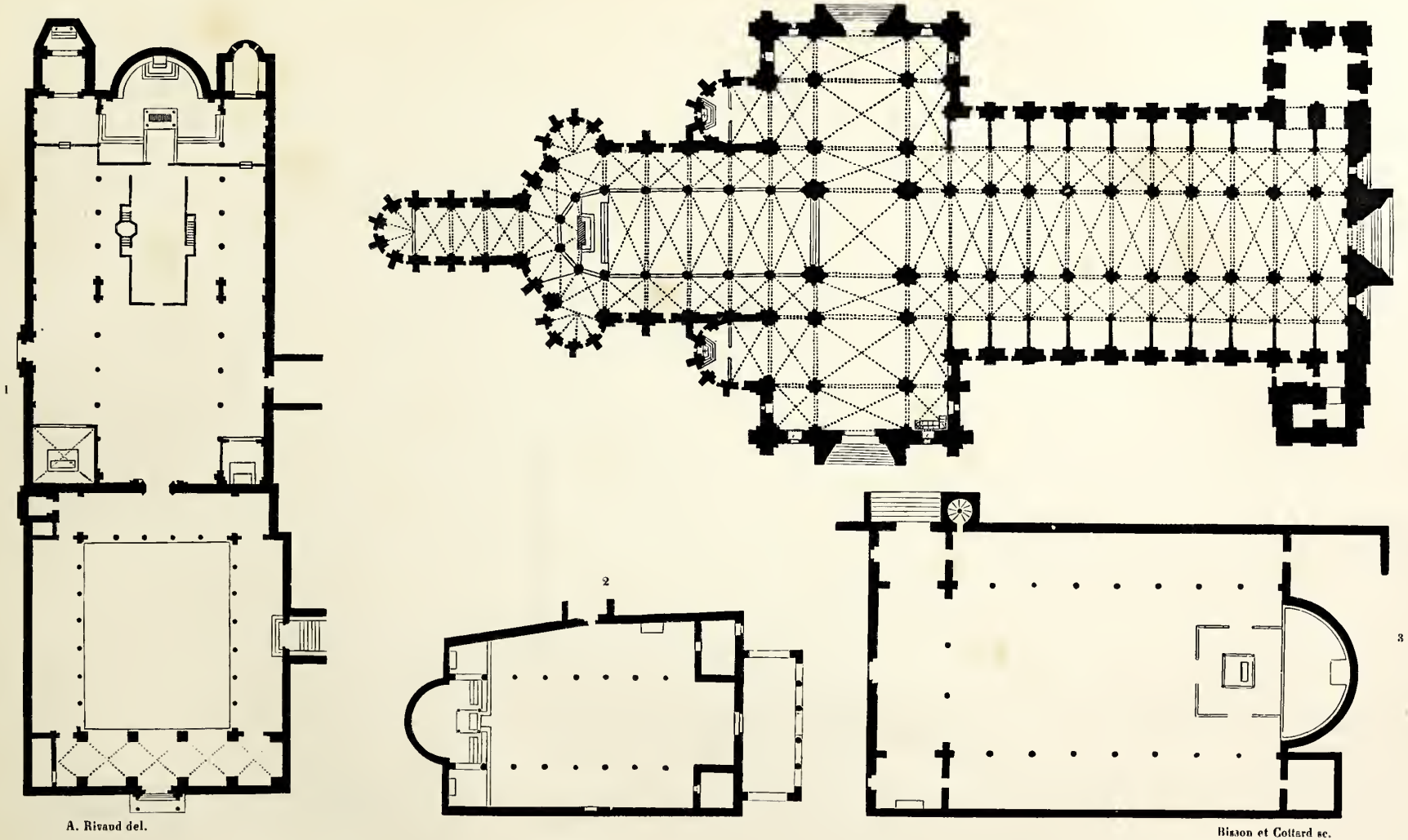
Georg. Muller. Monuments de l'Architecture allemande. *Leipsick*, 1851, 2 vol. in-fol., 127 pl.

Nous n'avons pu citer les innombrables recueils d'Architecture, avec pl., consacrés à la description et à l'étude des monuments d'une époque, d'un pays, d'une ville, ou même à la monographie d'un monument remarquable, comme la *Monogr. de la cathédrale de Bourges*, par Cahier et Martin; la *Monogr. de Notre-Dame de Noyon*, par Vitet et Daniel Ramée; la *Monogr. de la cathédr. de Chartres*, par Didron, Lassus et Amaury Duval, etc. Il faudrait plus d'un volume entier, pour indiquer tous les livres relat. à l'Architecture du Moyen Age et de la Renaissance.

Ang. Comolli. Bibliographia storico-critica dell' Architettura civile ed arti subalterne. *Roma*, 1788-92, 4 vol. in-4.

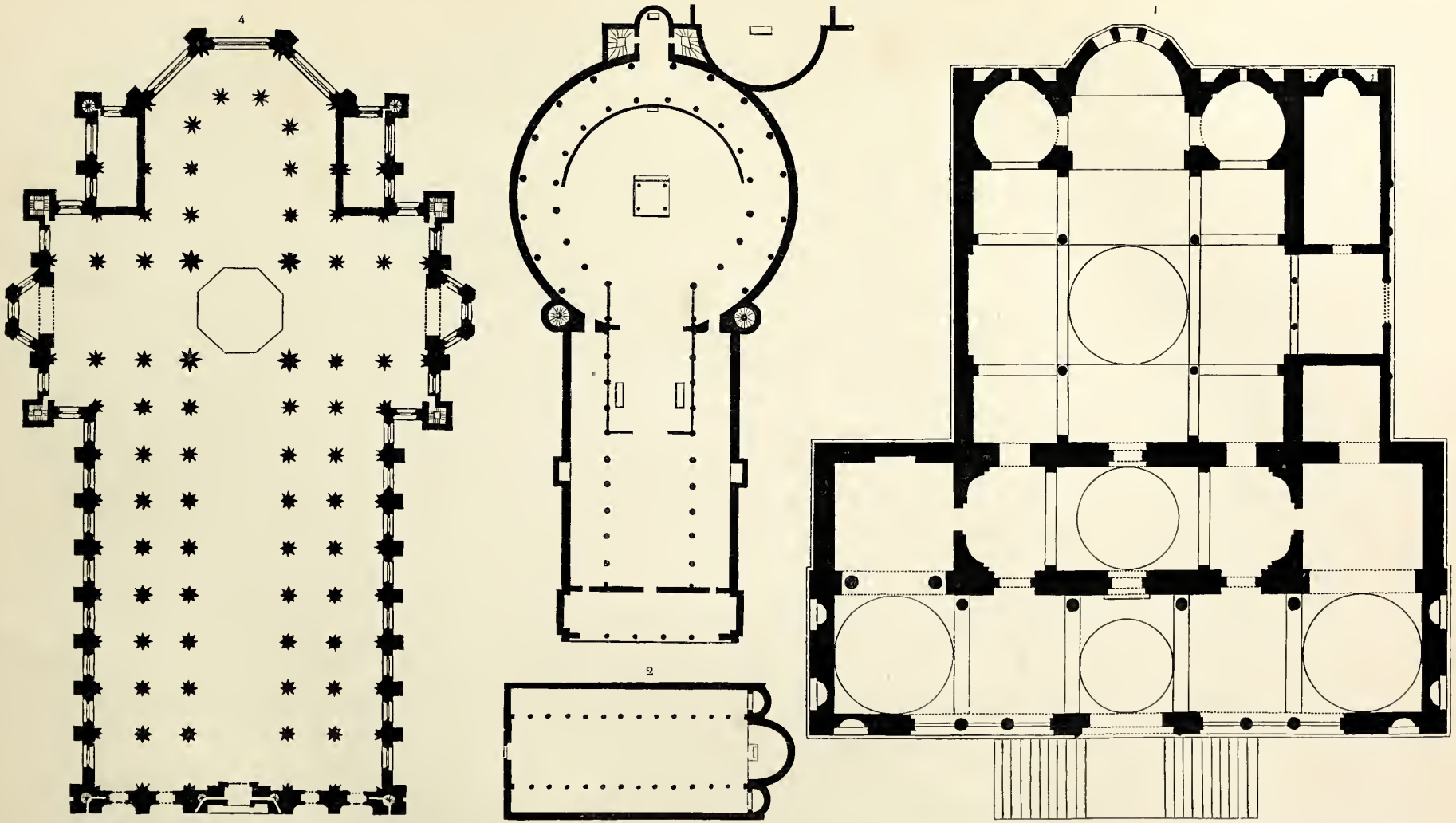
Parmi les Catal. de livres les plus riches en ouvrages relatifs à l'Architecture, voy. ceux de Visconti (1819), de Hurtault (1824), de Vivenel (1845), de Quatremère de Quincy (1849), de Jules Goddé (1850), etc.

Voy., dans notre ouvrage, les chap. Architecture militaire, Peinture, Sculpture, Vie privée, etc., et leurs Bibliographies.



1. Basilique de Saint-Clément, à Rome (style latin). — 2. Saint-Georges en Velabre, à Rome (style latin).
3. Église Sainte-Agnès, à Rome (style latin). — 4. Cathédrale de Rouen.

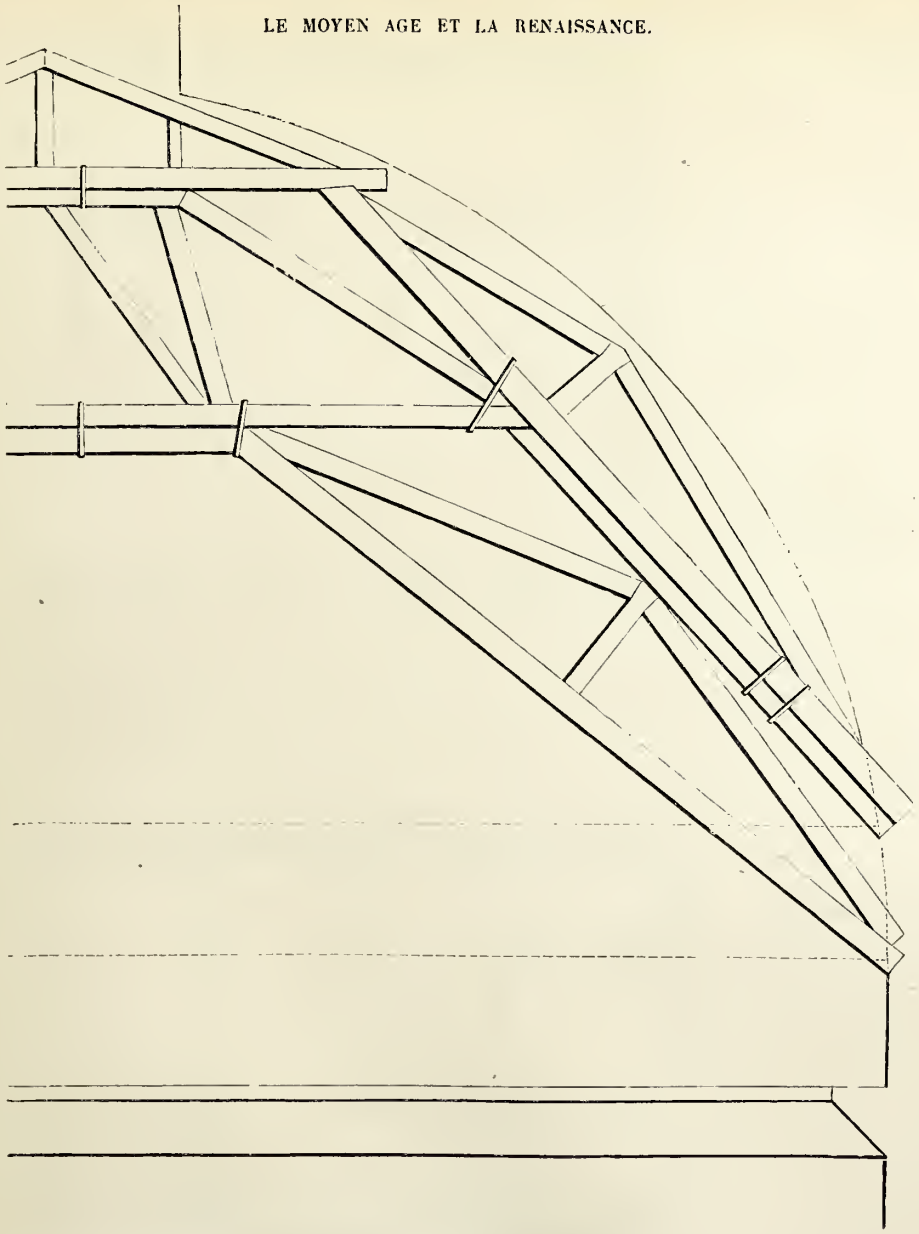
F. Seré direxit.

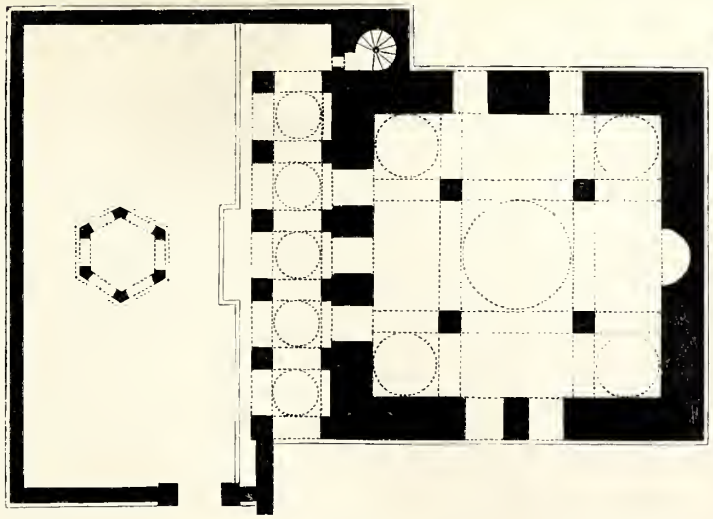


A. Rivaud del. Bisson et Gottard sc.

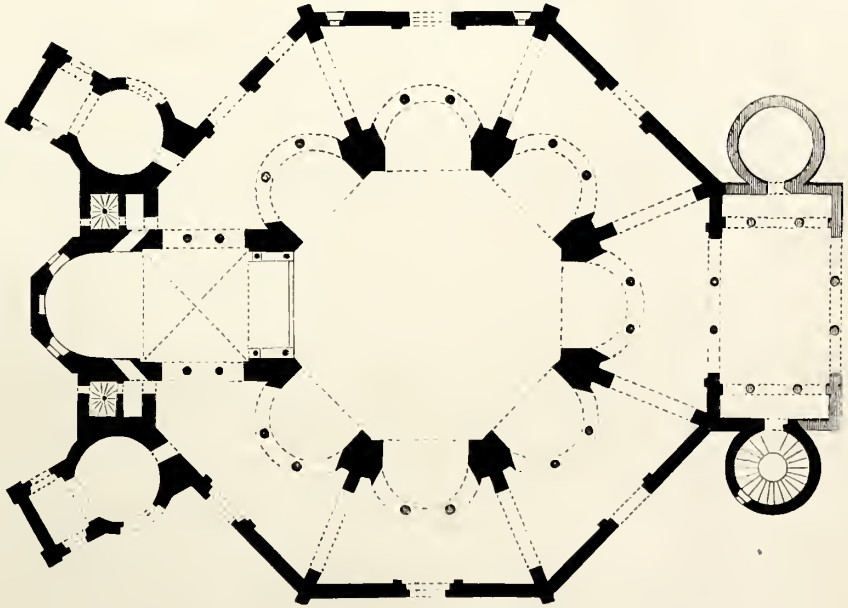
1. Église du Théatocas, à Constantinople (IXe au Xe siècle, style byzantin). — 2. Église Sainte-Sabine, à Rome (style latin). — 3. Église Saint-Martin, à Tours (style latin).

F. Seré direxit





1

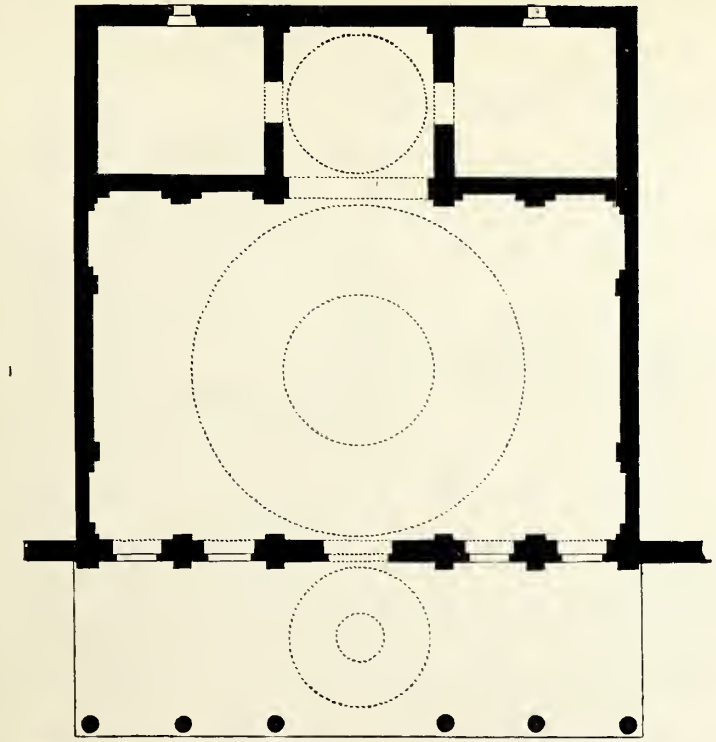


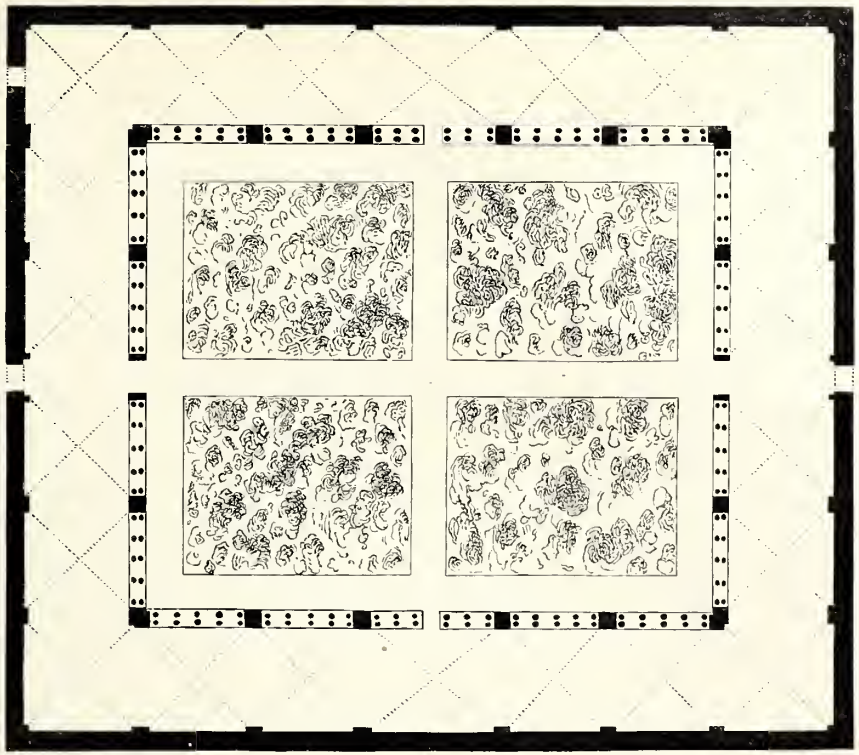
2

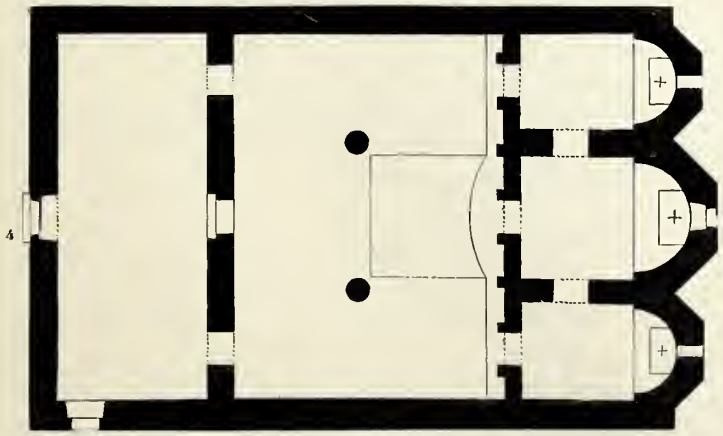
A. Ravaud del

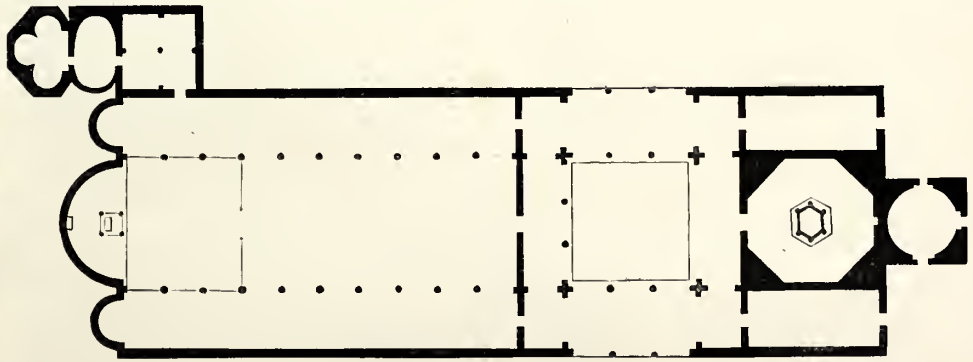
Bisson et Gaillard sc

1. Église de Navarin (style byzantin) — 2. Église Saint-Vital à Ravenne (style byzantin). — 3. Cintre employé pour la construction des coupoles de Saint-Pierre de Rome,



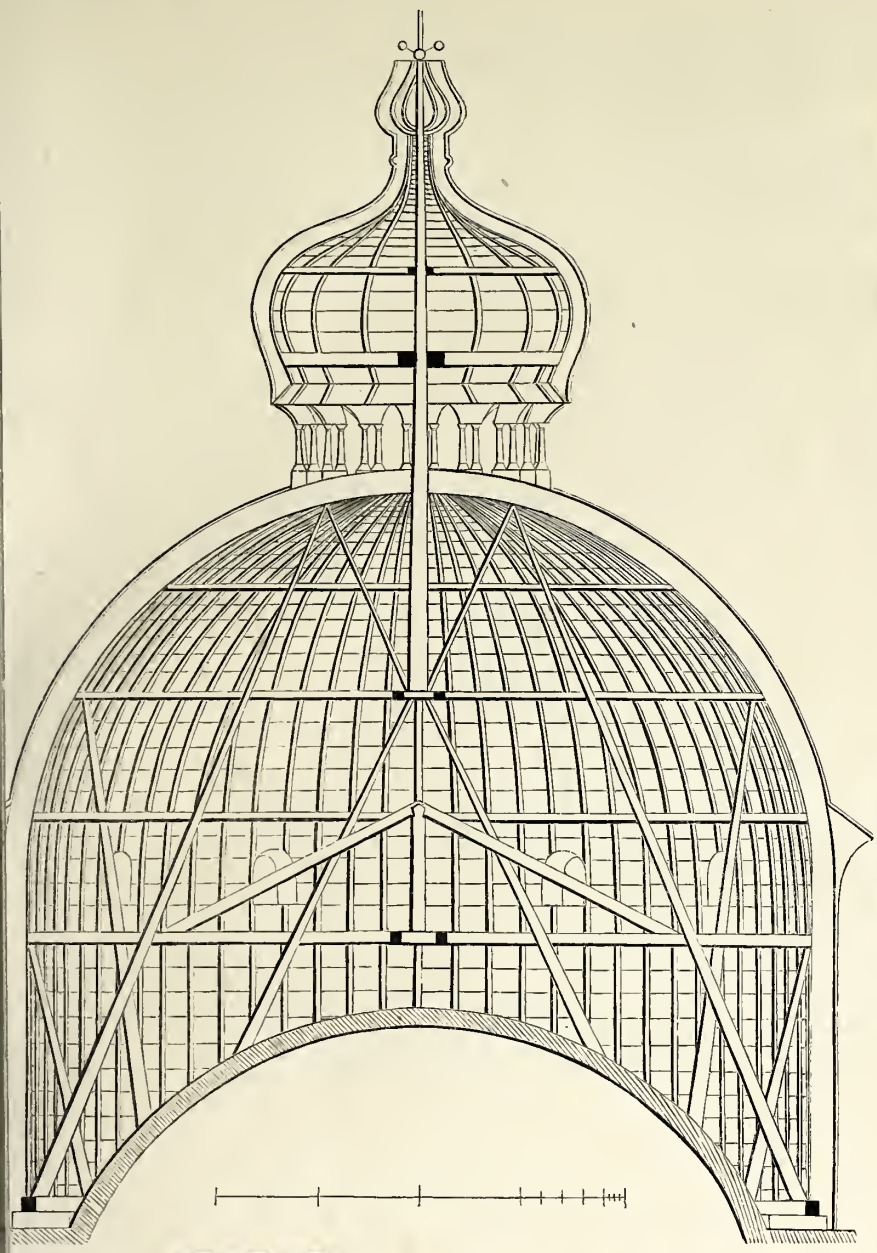


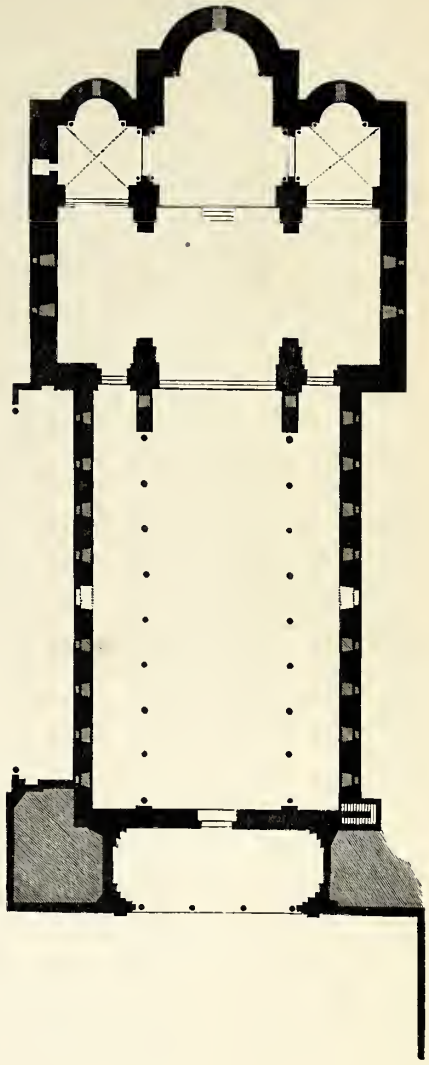




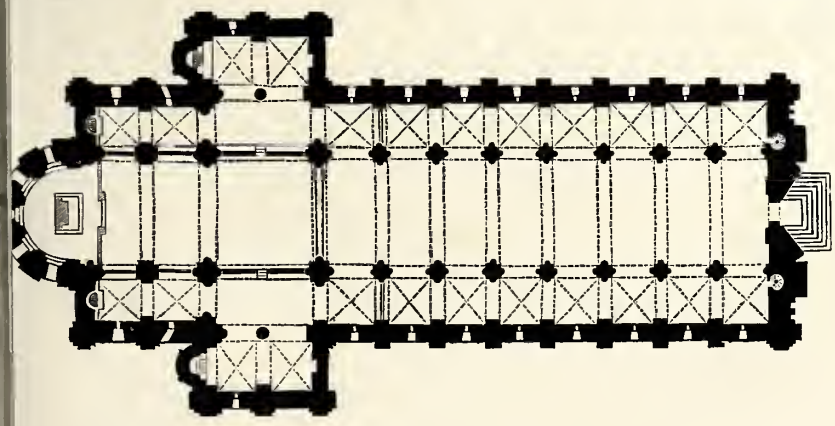
A. Rivaud del. Bisson et Cottard sc.

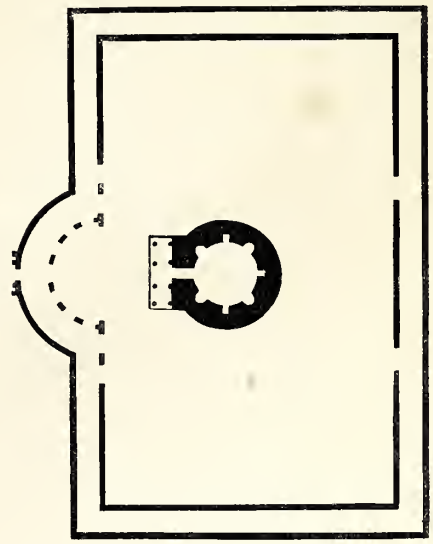
1. Église de Vourcano (style byzantin). — 2. Cloître de Saint-Paul hors les murs (style byzantin).
3. Dôme de Parenzo (style latin). — 4. Chapelle des Pazzi, construite à Florence, en 1420, par Brunelleschi.





2



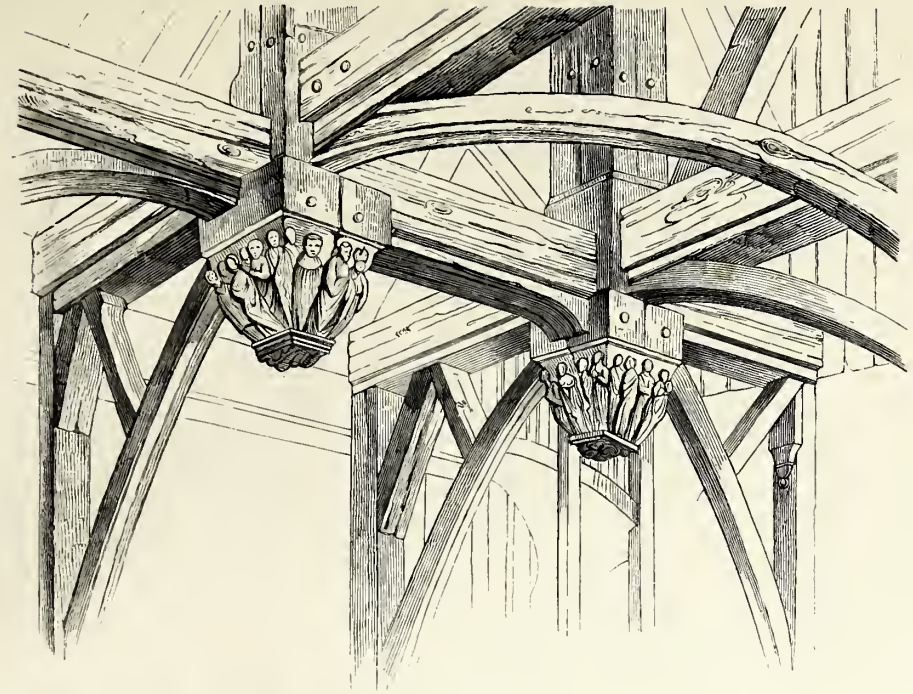


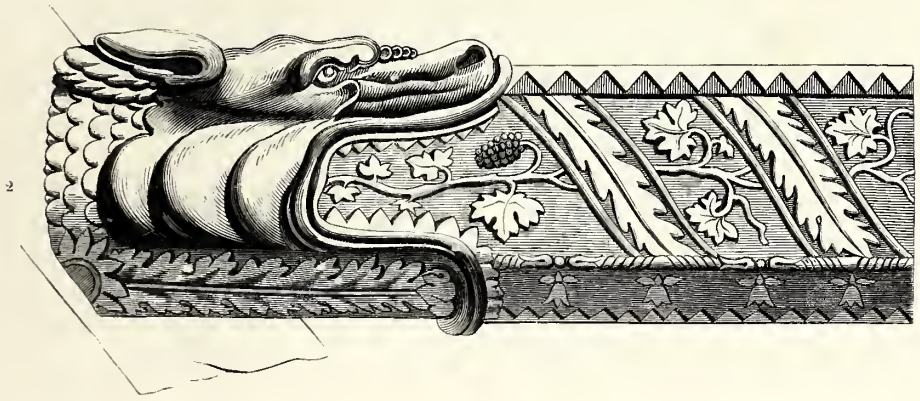
4

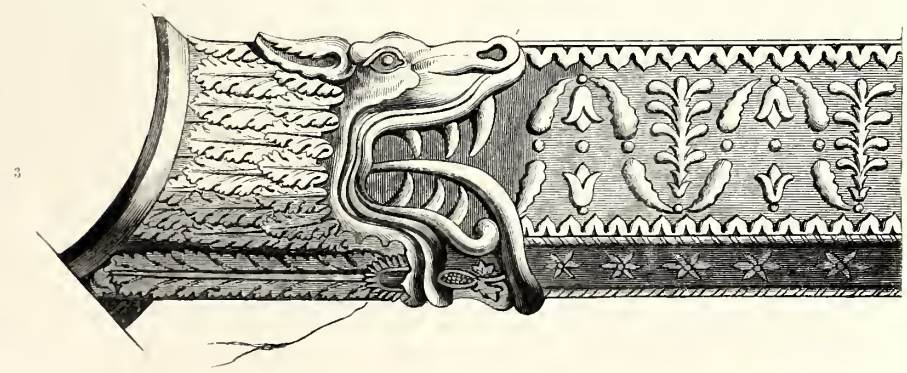
. Seré et A. Rivaud del. Bisson et Cottard sc.

1. Coupole de Saint-Marc, à Venise. — 2. Église de Montreale, près Palerme. — 3. Eglise de Saint-Georges de Boscherville, près Rouen. 4. Église Saint-Marcelin.

F. Seré direxit.



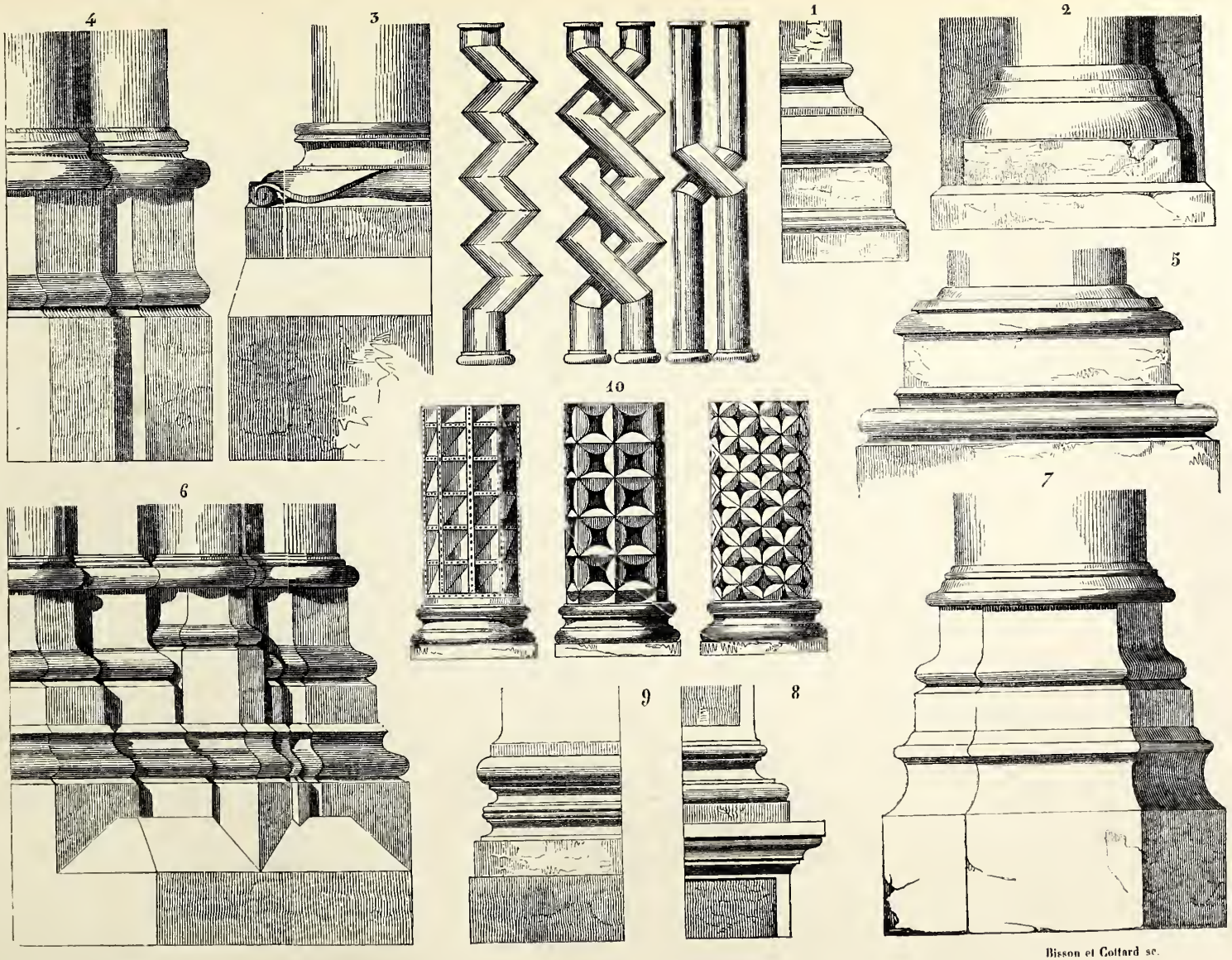




A. Rivaud del. Bisson et Cottard sc

1. Clefs pendantes, dans l'intérieur du vieux clocher de Chartres.
2 et 3. Poutres peintes, dans une église de la Bretagne.

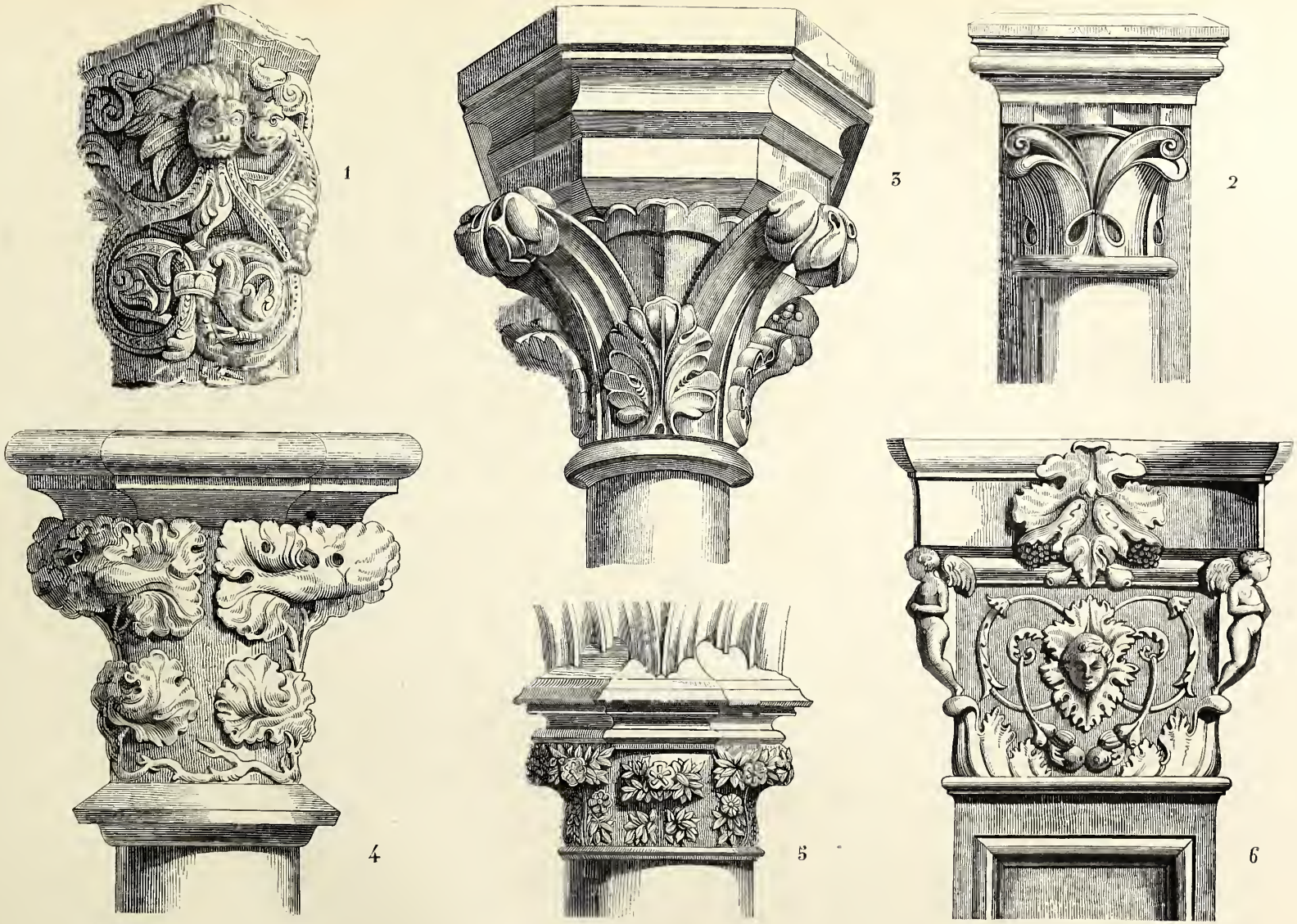
F. Sere direxit



Rivaud del. Bisson et Coffard sc.

BASES ET FUTS

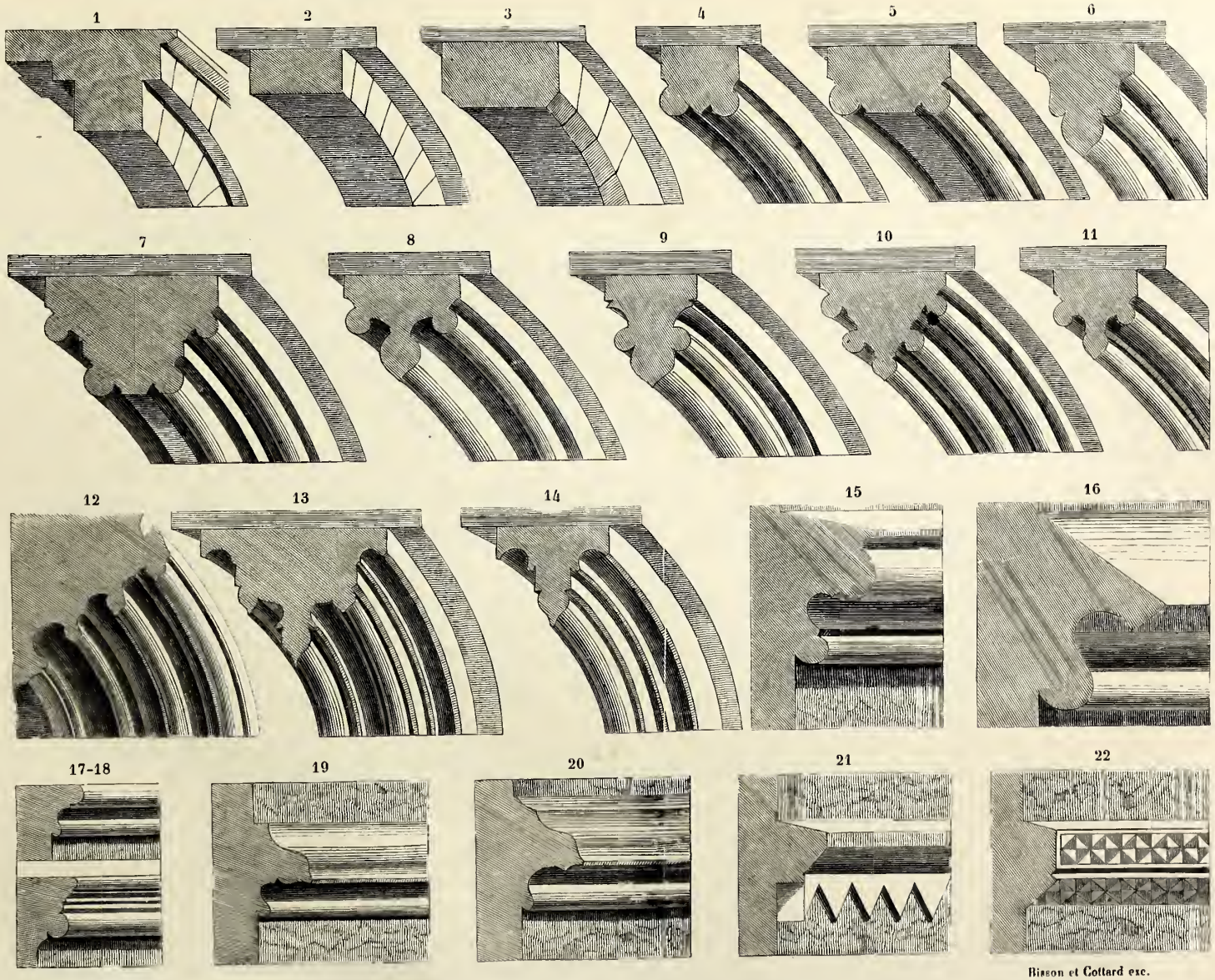
XIe siècle : 1. Au cloître d'Aix, en Provence. — XIIe siècle : 2. A l'église d'Esserent (Oise). — 3. A l'église Saint-Julien-le-Pauvre, à Paris. XIIIe siècle : 4. A l'église Saint-Martin-aux-Bois (Oise). — 5. A la cathédrale d'Auxerre. — XIVe siècle : 6. A la cathédrale de Troyes. XVe siècle : 7. A l'église Saint-Nicaise, à Rouen. — XVIe siècle : 8. Au tombeau de Louis XII, à Saint-Denis. — 9. Au tombeau de François Ier, à Saint-Denis. — 10. Fûts de colonnes des XIe et XIIe siècles, provenant de divers édifices.



A. Rivaud del. Bisson et Cottard exc.

CHAPITEAUX

1. *XIe siècle.* A l'abbaye Sainte-Geneviève, à Paris. — 2. *XIIe siècle.* A l'église Saint-Julien-le-Pauvre, à Paris.
3. *XIIIe siècle.* Au prieuré de Saint-Martin-des-Champs, à Paris. — 4. *XIVe siècle.* A l'église des Célestins, à Paris. — 5. *XVe siècle.* A l'église Saint-Nicaise, à Rouen.
6. *XVIe siècle.* A la maison *dite* de François Ier, aux Champs-Élysées, à Paris.

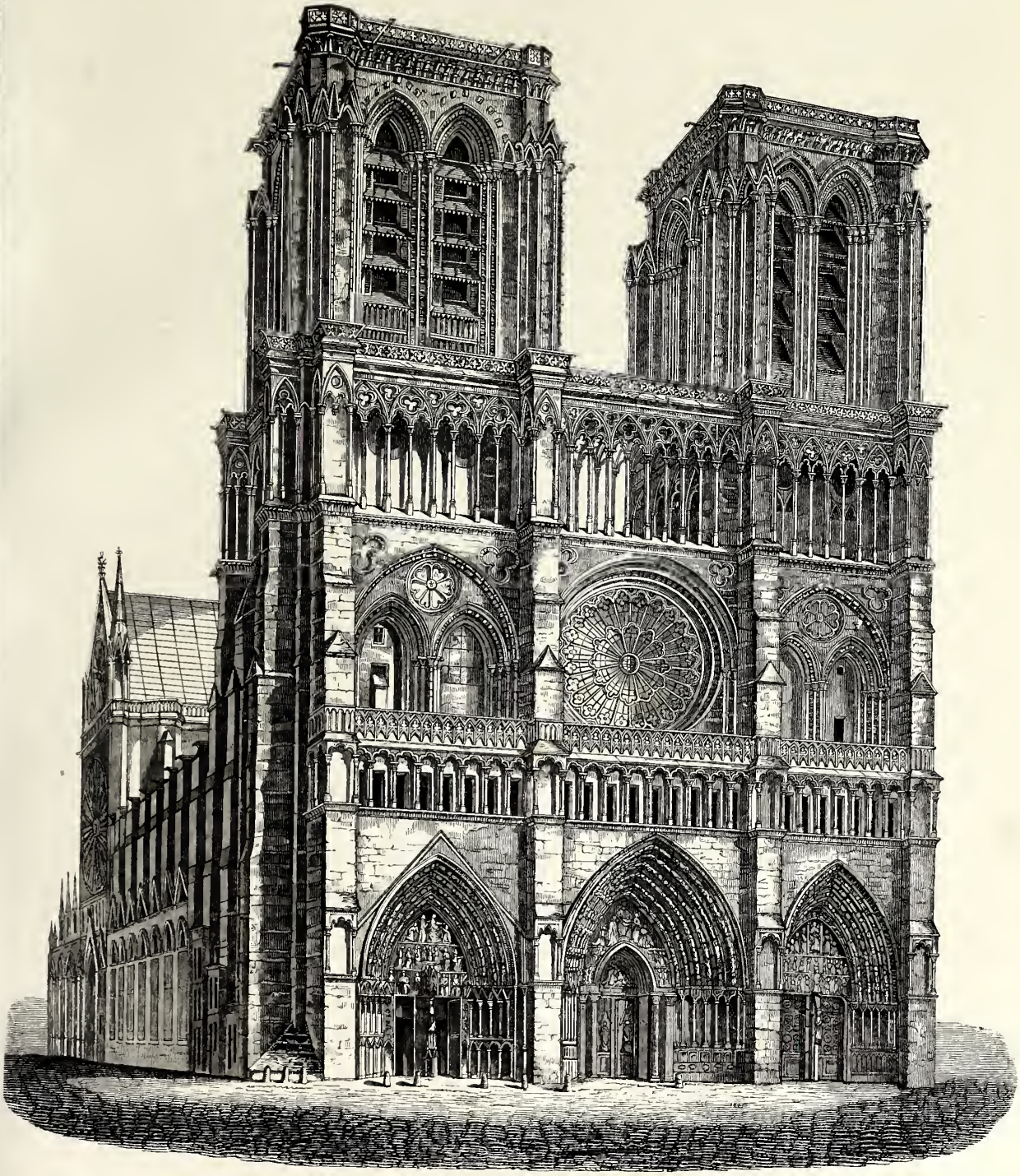


A. Rivaud del.

Bisson et Cottard exc.

IMPOSTES ET ARCHIVOLTES

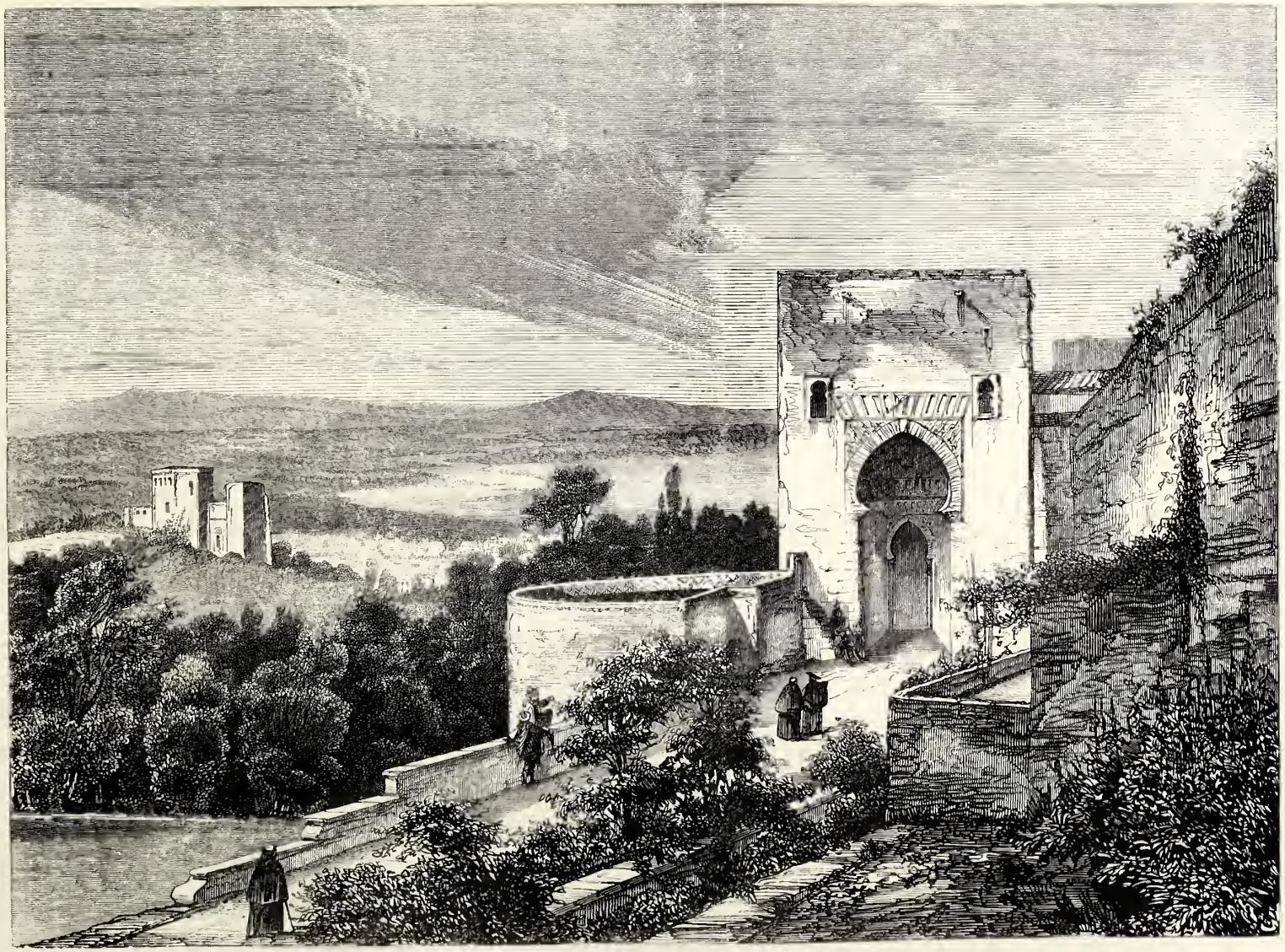
F. Seré direxit.



Rivaud et Racine del. Bisson et Cottard exc

NOTRE-DAME DE PARIS

F. Sere direxit.



Ferdinand Sere del. Bisson et Cottard sc.

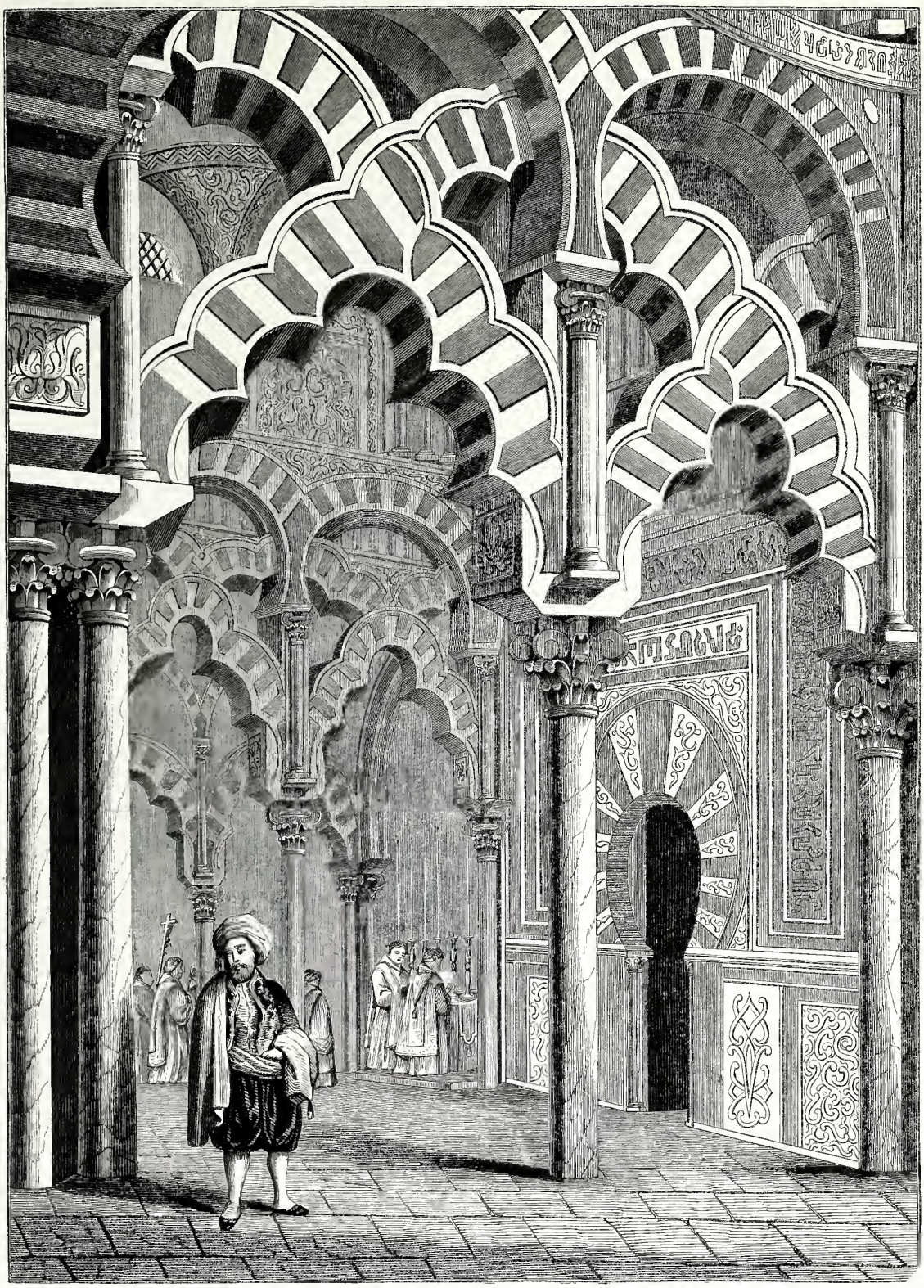
EXTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE CORDOUE.

Rivaud del. Bisson et Cottard exc.

MOSQUÉE DE CORDOUE

(Espagne).

F. SERE DIREXIT.



Rivaud et Racinet, del. A. Bisson et Cottard, exc.

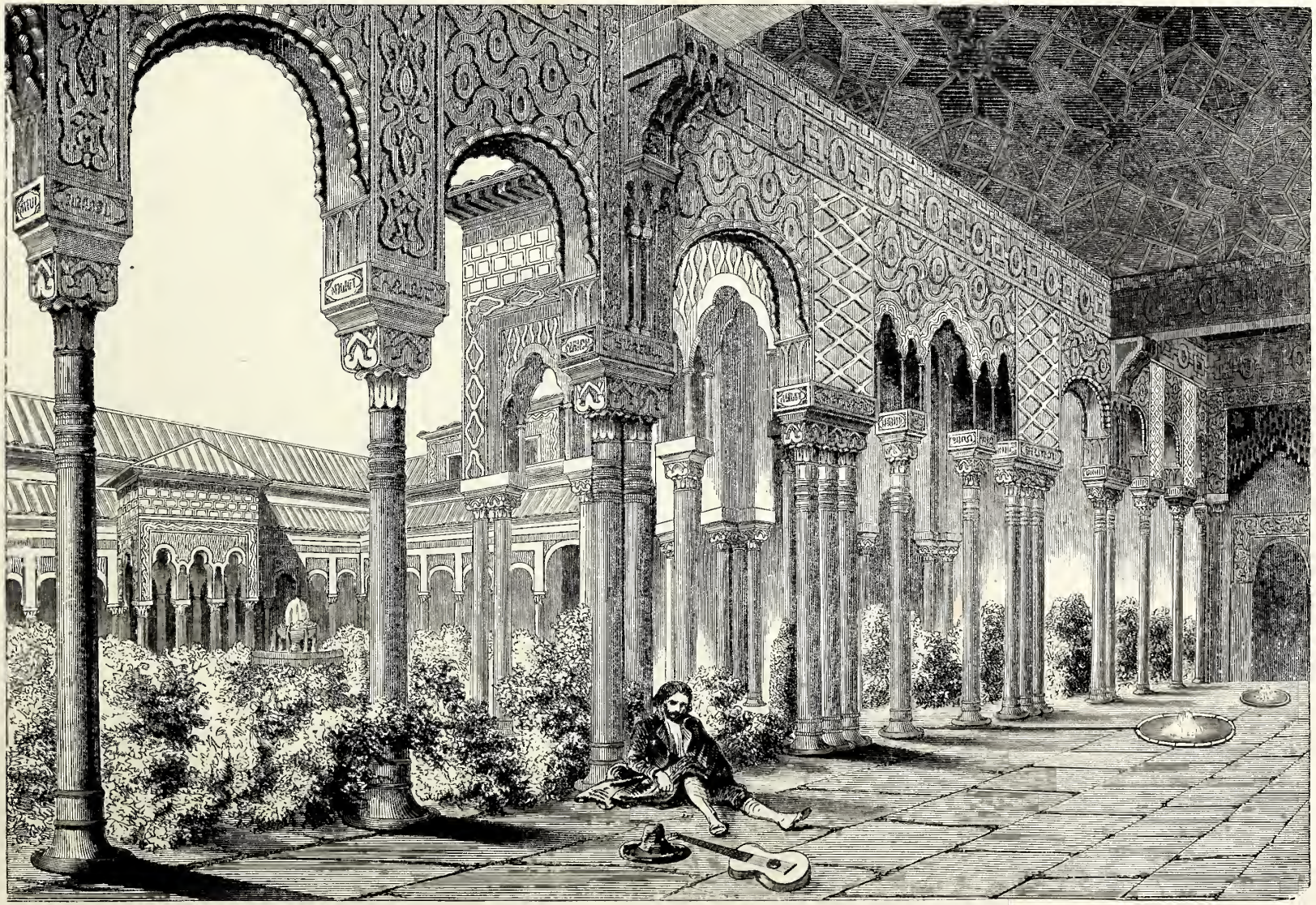
MOSQUÉE DE CORDOUE. — (Espagne.)

F. SERÉ, DIREXIT

Ferdinand Sere del. Bisson et Cottard sc.

MOSQUEE DE CORDOUE. — VUE INTÉRIEURE.

F. Sere direxit.



Rivaud et Racinet del. Bisson et Cottard exc.

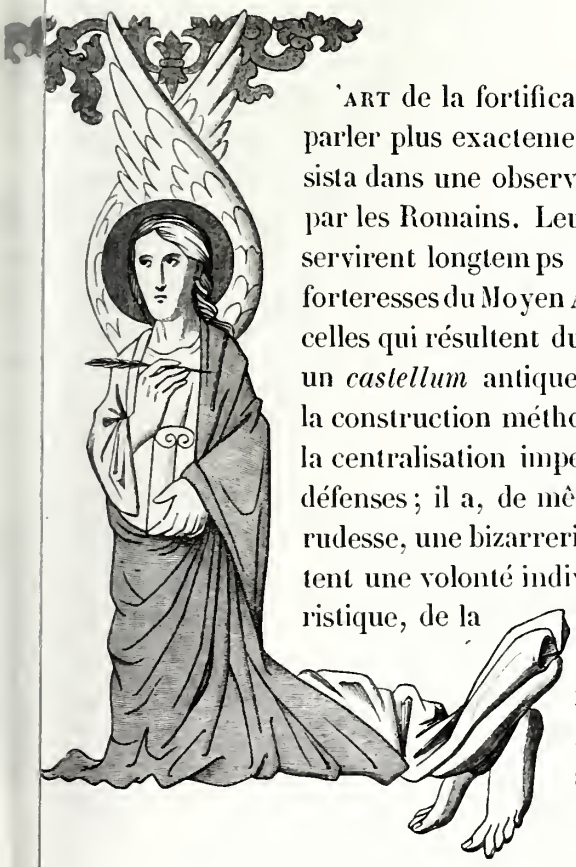
INTÉRIEUR DU PALAIS DE L'ALHAMBRA (Espagne).

F. Seré direxit.

Rivaud et Racinet, del. A. Bisson et Cottard, exc.

UNIVERSITÉ D'OXFORD. — SALLE DES COURS.

ARCHITECTURE MILITAIRE



L'ART de la fortification, jusqu'à l'invention de la poudre, ou, pour parler plus exactement, jusqu'au perfectionnement de l'artillerie, consista dans une observation plus ou moins exacte des traditions laissées par les Romains. Leurs monuments militaires, nombreux en France, servirent longtemps de modèles; entre les forteresses romaines et les forteresses du Moyen Age, on ne reconnaît guère d'autres différences que celles qui résultent du changement des mœurs et des institutions. Dans un *castellum* antique, le choix du site, l'uniformité des dispositions, la construction méthodique et régulière, dénotent le vaste système de la centralisation impériale : le château du Moyen Age offre les mêmes défenses; il a, de même, fossés, tours et courtines; mais une certaine rudesse, une bizarrerie frappante dans le plan et dans l'exécution, attestent une volonté individuelle et cette tendance à l'isolement, si caractéristique, de la société féodale.

Les moyens d'attaque, contre lesquels les ingénieurs du Moyen Age avaient à se prémunir, étaient l'escalade ou la brèche, pratiquée, soit par la sape, soit par la mine, soit par le jeu des machines des-

tinées à renverser les remparts. Nous parlerons ailleurs des opérations de siége; nous nous bornerons, quant à présent, à remarquer que l'emploi des *engins* ou machines de guerre fut moins fréquent au Moyen Age, qu'à l'époque romaine. Elles jouent cependant un rôle encore important dans les siéges des douzième et treizième siècles. Au quatorzième, leur emploi est presque nul, particulièrement dans le nord, même au milieu des guerres acharnées de la France et de l'Angleterre. On peut attribuer ce changement notable dans l'art de la guerre, à l'affaiblissement lent, mais continu, des traditions romaines; mais il paraît plus probable que l'usage des machines de guerre, au douzième et au treizième siècles, avait été introduit ou plutôt restauré en Europe, à la suite des relations que les croisades établirent entre les guerriers du nord et les ingénieurs grecs et musulmans, longtemps les seuls dépositaires des connaissances de l'antiquité. Cette opinion acquerra quelque vraisemblance, si l'on observe que les Espagnols, ou plutôt les Maures à leur service, construisaient encore des machines au quatorzième siècle, lorsque l'usage de celles-ci s'était déjà perdu en France et en Angleterre. (Comparez les relations de siéges dans Froissard, avec celles d'Ayala.)

Quoi qu'il en soit, on doit noter qu'au Moyen Age les moyens de défense étaient supérieurs aux moyens d'attaque, et qu'une place était imprenable de vive force, lorsqu'elle était située dans un lieu de difficile accès, et que ses remparts étaient assez élevés et assez épais pour braver l'escalade ou la sape.

Il n'y a point de caractères particuliers à l'Architecture militaire, qui puissent marquer avec précision l'âge d'une forteresse. On en est réduit à l'observation des indices communs à toute espèce de constructions. L'appareil, la forme des arcs, le galbe des moulures, fournissent dans l'examen d'un monument militaire les mêmes renseignements qu'ils offrent pour l'appréciation d'un édifice civil ou religieux. Naturellement, ces renseignements sont rares dans une construction militaire, dépourvue, en général, d'ornementation, toujours sévère et massive, et qui a pour but principal la solidité et la durée. En outre, les enceintes fortifiées ont éprouvé, pour la plupart, des modifications continuelles. Il en est peu qui aient été bâties d'un seul jet, et presque toujours elles offrent la réunion d'une suite de défenses, ajoutées les unes aux autres à mesure que le besoin s'en est fait sentir.

Dispositions générales. Le problème dont les ingénieurs de tous les temps se sont proposé la solution, est celui-ci :

« Construire des ouvrages qui puissent se protéger les uns les autres, et cependant « susceptibles d'être isolés, en sorte que la prise de l'un n'entraîne pas celle des ouvrages « voisins. »

D'où résulte ce corollaire : « Que les ouvrages intérieurs doivent commander les ou- « vrages extérieurs. »

L'Architecture militaire du Moyen Age présente l'application continuelle de ces principes.

Dès les temps les plus reculés, toute fortification permanente se composait :

1° D'un fossé continu,

2° D'une enceinte continue,

3° D'un réduit où la garnison trouvait un refuge après la prise de l'enceinte.

Dans les villes, ce réduit était une citadelle; dans les châteaux, un donjon, c'est-à-dire une tour plus forte que les autres, indépendante par sa situation et par sa construction. Ces dispositions s'appliquent aussi bien aux fortifications du Moyen Age, qu'à celles de l'antiquité.

Les premières enceintes fortifiées du Moyen Age, surtout celles des châteaux, ne furent formées que d'un parapet en terre, bordé par un fossé, et couronné de palissades, de troncs d'arbres, de fagots d'épines, ou quelquefois même de fortes haies vives. (Pl. I.) Au centre, s'élevait une tour en maçonnerie, solidement bâtie et entourée d'un fossé, comme l'enceinte extérieure. La plupart des villes, ayant eu de bonne heure, soit des enceintes romaines, soit des remparts construits sous l'influence des arts de Rome, ne s'entourèrent pas de ces fortifications barbares, qui furent principalement à l'usage des seigneurs ou chefs militaires vivant à la campagne.

Aux parapets en terre, on substitua, dans la suite, des murs de pierre, flanqués de tours plus ou moins espacées; on multiplia le nombre des enceintes, et l'on augmenta la hauteur des donjons. Vers la fin du douzième siècle, les ingénieurs recherchaient avec curiosité les ouvrages anciens sur l'art de la guerre, et l'on a lieu de croire qu'à cette époque on remit en pratique les principaux préceptes, consignés dans les écrivains militaires latins ou grecs, préceptes qui d'ailleurs paraissent n'avoir jamais été complétement oubliés en France. Geoffroy Plantagenet lisait Végèce, en faisant le siége de Montreuil-Bellay. (Bodin, *Recherches histor. sur l'Anjou*, I, 260.)

Situation. Avant d'étudier en détail toutes les parties qui composent une forteresse, on doit dire quelques mots des emplacements qu'on regardait, au Moyen Age, comme favorables à la défense.

En pays de montagnes, on recherchait de préférence une espèce de cap ou de plateau étroit, s'avançant au-dessus d'une vallée, surtout si des escarpements naturels le rendaient inaccessible de presque tous les côtés.

Rarement on bâtissait les châteaux sur des cimes élevées; on préférait les construire à mi-côte, soit pour la facilité des approvisionnements, soit pour ne pas se priver des moyens d'avoir de l'eau commodément. On bâtissait même dans les vallées, mais c'était, en général, quand elles offraient de ces passages naturels dont la possession assure de grands avantages pour préparer ou pour repousser une invasion. D'ailleurs, on était assez indifférent sur le voisinage des hauteurs qui dominaient les enceintes fortifiées, pourvu qu'elles fussent hors de la portée, assez faible, des machines en usage alors pour lancer des traits.

En plaine, on choisissait les bords des rivières, surtout les îles et les presqu'îles qu'on pouvait facilement isoler, et qui commandaient la navigation (Fig. 1).

Faute de rivière, on recherchait le voisinage d'un ruisseau qui remplît les fossés

d'eau, ou bien d'une boue profonde, obstacle tout aussi efficace que l'eau; enfin, une butte isolée, élevée de quelques mètres, était considérée comme une bonne position, que l'on s'efforçait d'améliorer encore, en augmentant artificiellement la roideur des pentes. D'ordinaire même, on élevait une *motte*, ou butte factice, pour y placer le donjon ou la principale tour d'un château (Fig. 2).

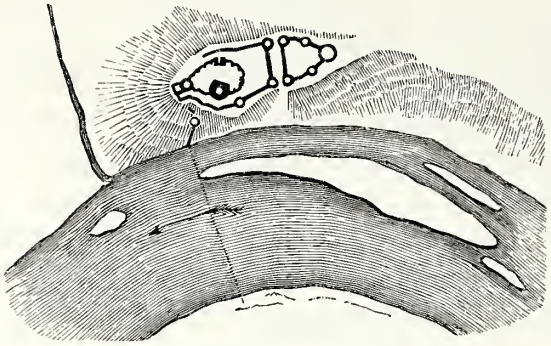


Fig. 1. Plan du Château-Gaillard (douzième siècle).

Quelques-unes de ces mottes paraissent avoir été des tumulus antiques. Il faut bien se garder de généraliser ce fait, assez rare, mais qui, pour cela même, mérite d'être mentionné.

Divisions principales. Les parties principales et caractéristiques d'une forteresse, au Moyen Age, à commencer l'examen par l'extérieur, peuvent être rangées dans les divisions suivantes :

1. Fossé. 2. Ponts. 3. Barrières ou retranchements extérieurs. 4. Portes. 5. Tours. 6. Couronnement, créneaux, plates-formes, etc. 7. Courtines. 8. Fenêtres, meurtrières. 9. Cours intérieures. 10. Donjon. 11. Souterrains.

Fig. 2. Tour de Montlhéry.

1. Fossés. Les plus anciens fossés étaient creusés dans la terre et dépourvus de revêtement, du moins du côté de la campagne, car, du côté de la place, les murs, s'élevant verticalement ou en talus fort roide, formaient un des bords du fossé (Fig 3). L'inclinaison des bords opposés était celle qu'exigeait la nature des terres excavées. (Voir, dans la Chronique de Duguesclin, l'accident qui occasionna la prise de Saint-Sevère. Un chevalier français, nommé Geoffroy Payen, se promenait le long de la contrescarpe.

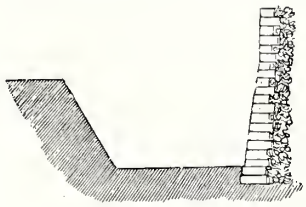


Fig. 3.

> Geoffroy ot une hache dont le tranchant luisi ;
> Un bout sur le fossé en la terre feri.

La terre de la contrescarpe cédant, la hache tomba dans le fossé; pour la reprendre, Payen y descendit, malgré les traits des Anglais. Il demanda une échelle pour remonter. On la lui apporta. Alors, la trouvant assez haute pour atteindre le rempart, il monta bravement à l'assaut, entraînant à sa suite toute l'armée française. Cuvelier, t. II, p. 224)

Dans les châteaux plus modernes, la contrescarpe, ou le bord extérieur du fossé, est revêtue de maçonnerie. Quelquefois c'est un mur vertical, plus souvent un talus. Il est fait mention de fossés en terre à parois verticales, mais alors probablement les terres

étaient retenues par des madriers, et il est présumable que ce n'était qu'une disposition temporaire adoptée au moment d'un siége. On les désignait par le nom de *fossés à fond de cuve.*

La profondeur d'un fossé et sa largeur étaient proportionnées à la hauteur des murs et à l'importance de la forteresse. Dans tous les cas, la contrescarpe devait être à portée des traits lancés des remparts.

Autant que la chose était possible, les fossés étaient remplis d'eau, ou, du moins, susceptibles d'être inondés au besoin. Quelquefois l'eau baignait le pied des remparts; d'autres fois elle remplissait seulement la *cunette*, c'est-à dire un canal pratiqué au milieu du fossé, entre deux berges qui restaient à sec.

Lorsque les fossés étaient dans une telle situation qu'ils ne pussent jamais être inondés, les difficultés naturelles du terrain rendaient presque toujours cette précaution inutile, et d'ailleurs on y suppléait, soit par une profondeur plus grande, soit par l'emploi de chausses-trapes, de pieux aiguisés, etc., cachés sous les herbes qui tapissaient le fond du fossé.

Outre l'eau destinée à remplir la cunette du fossé, et qu'on prenait, comme il semble, assez peu de soin de renouveler, ce fossé recevait encore les égoûts du château. Les ouvertures des canaux qui y portaient les immondices étaient soigneusement munies de grilles et de hérissons.

L'absence de fossé est une exception rare, même dans les châteaux situés sur des hauteurs où des escarpements abruptes paraissent rendre cet obstacle tout à fait superflu. Presque toujours, à moins que les remparts ne s'élevassent au bord même d'un précipice, s'il restait un peu de terrain uni entre les escarpements et l'enceinte, on regardait comme indispensable de creuser un fossé. En effet, la destination de ce genre de défense était principalement d'empêcher l'assaillant de conduire au pied du mur ses machines de siége ou ses mineurs. Aussi, la première opération de celui-ci était de combler le fossé, et de niveler le terrain jusqu'au bas du rempart.

2. Ponts. Un pont porté sur des piles, ou, plus rarement, une espèce de môle traversant le fossé, donnait accès dans la place. Quelquefois, en excavant le fossé, on ménageait une langue de terre, qui servait de passage; mais, d'ordinaire, on préférait un pont léger, qui offrait l'avantage de rétrécir le passage, et qui, en cas de siége, était détruit ou retiré à l'intérieur.

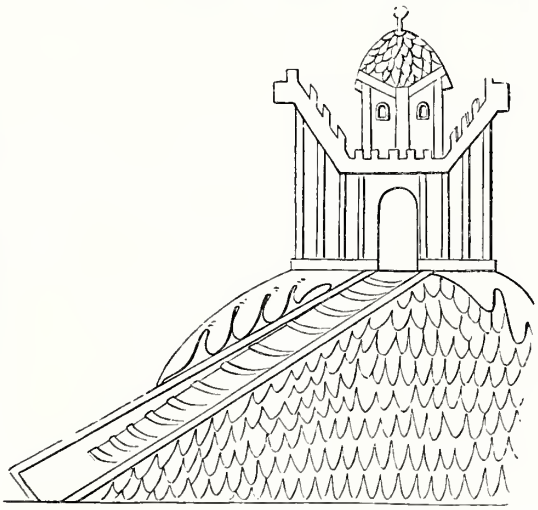


Fig. 4. Tapisserie de la reine Mathilde (onzième siècle).

Dans les monuments figurés, dans la tapisserie de la reine Mathilde, par exemple, on voit des ponts semblables qui ne semblent composés que d'une seule planche (Fig. 4). On

observera que l'extrémité qui aboutit à l'enceinte fortifiée est plus élevée que l'autre. Le but de cette disposition s'explique suffisamment. On doit remarquer encore des espèces de marches destinées à assurer le pas des chevaux.

Bientôt on imagina de construire des ponts, dont le tablier pouvait se relever au besoin, et, de la sorte, fermer le passage. Cette invention, qu'on nomma *pont-levis*, se perfectionna rapidement. Le tablier mobile fut manœuvré par un système de contre-poids, en sorte qu'un effort, même assez faible, suffit pour le lever ou l'abaisser (Fig. 5 et 6).

Fig. 5. Porte Saint-Jean, à Provins, vue de l'extérieur.

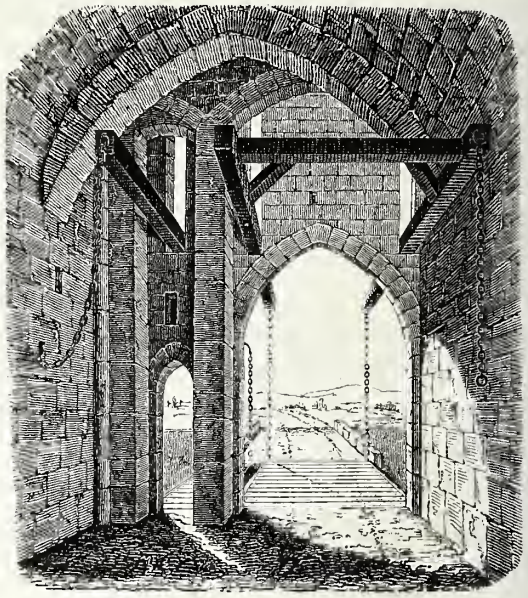


Fig. 6. Porte Saint-Jean, à Provins, vue de l'intérieur.

Il est fort rare aujourd'hui de retrouver d'anciens ponts-levis. On reconnaît qu'ils ont existé, à de longues ouvertures percées dans les murs, au-dessus de la porte, et dans lesquelles se mouvaient sur un axe les *flèches*, c'est-à-dire les poutres formant le levier auquel le tablier mobile était suspendu.

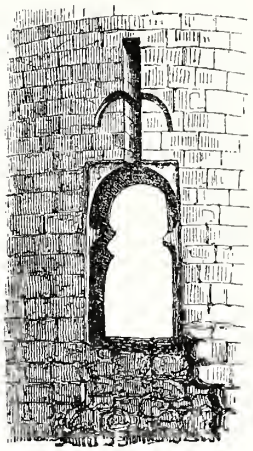


Fig. 7. Tour de Cesson, près de Saint-Brieuc (état actuel).

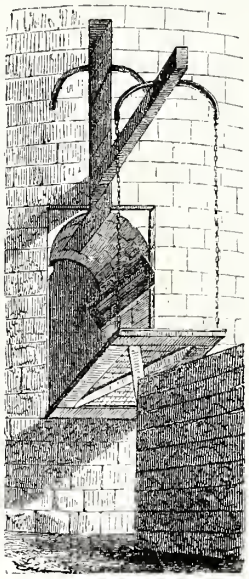


Fig. 8. Tour de Cesson, restaurée.

Si le pont-levis était très-léger, comme ceux qui étaient destinés à donner passage à des hommes de pied seulement, les poutres étaient remplacées par une armature en fer moins compliquée et d'une manœuvre plus facile. Les figures ci-jointes dispensent de toute description (Fig. 7 et 8).

Lorsqu'au lieu d'un fossé il s'agissait de traverser quelque obstacle plus considérable, tel qu'un large ravin, ou bien une rivière, un pont solide en pierre était substitué aux

ponts de charpente, réservés aux fossés d'une largeur médiocre. Alors, par des dispositions particulières, on s'étudiait à rendre le passage dangereux et difficile pour l'ennemi. Presque toujours on élevait fortement le milieu du pont, et l'on y plaçait une tour, sous laquelle il fallait passer (Fig. 9, 10 et 11); d'autres tours défendaient les extrémités du pont; le tablier était très-étroit, et souvent interrompu par des ponts-levis en avant et en arrière des tours. Ces ponts étaient quelquefois construits pour favoriser le prélèvement d'un péage. Dans ce cas, ils peuvent se rencontrer fort éloignés de toute autre fortification. (Fig. 12). Quelques châteaux situés sur le bord d'une rivière levaient un impôt sur la navigation, au moyen d'un barrage ou estacade qui ne laissait un passage qu'assez près des remparts pour que les bateaux ne pussent se soustraire au payement du droit fixé. Il y avait, par exemple, un barrage sur la Seine, auprès du Château-Gaillard.

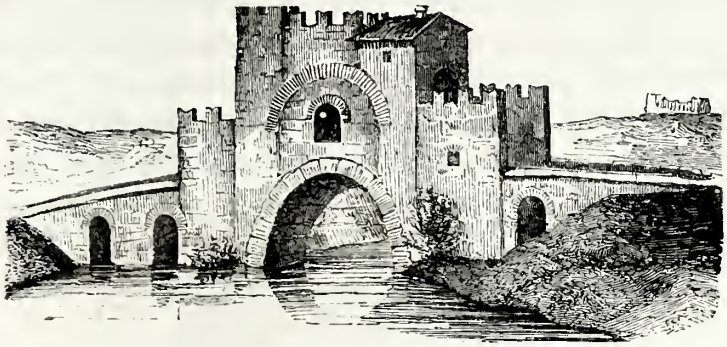


Fig. 9. Pont Lamentano, près de Rome.

Fig. 10. Pont de Cahors.

Fig. 11. Pont d'Aigues-Mortes.

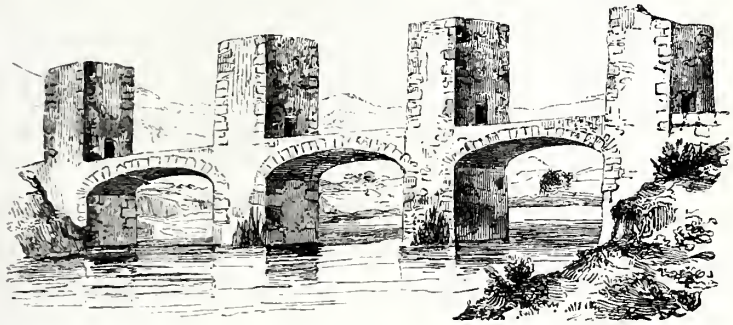


Fig. 12. Pont de Sutri.

Dans quelques provinces, on voit le tablier des ponts affecter en plan la forme d'un Z (il y en a beaucoup d'exemples en Corse, du quinzième et du seizième siècles (Fig. 13), et l'on pensait sans doute que cette disposition devait rendre plus difficile une surprise, telle

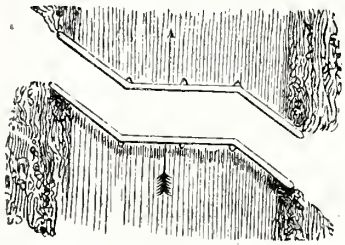


Fig. 13. Pont sur le Tavignano, en Corse.

qu'en auraient pu tenter des hommes à cheval se lançant au galop pour forcer le passage.

3. Retranchements extérieurs, barrières, barbacanes, poternes, etc. Au delà du fossé, à la tête du pont, on élevait un ouvrage plus ou moins considérable, dont la destination était de protéger les reconnaissances et les sorties de la garnison. Quelquefois il se composait d'une ou de plusieurs tours, ou même d'un petit château, auquel on donnait souvent le nom de *bastille*. (Voir, dans Ayala, *Cronica del rey don Pedro*, les siéges de Toro et de Tolède, qui commencèrent par des attaques contre les tours servant de tête de pont (Fig. 14 et 15).

Plus fréquemment, surtout dans les châteaux de moyenne grandeur, on se contentait d'une ou plusieurs enceintes de palissades. (Voy. le bas-relief de Carcassonne, Pl. II).

Les peintures, les tapisseries, les bas-reliefs peuvent fournir d'utiles renseignements sur les ouvrages de cette espèce, encore assez imparfaitement connus. Autant qu'on en peut juger par les récits des historiens, on doit se représenter ces sortes de fortifications comme une suite de barrières les unes derrière les autres.

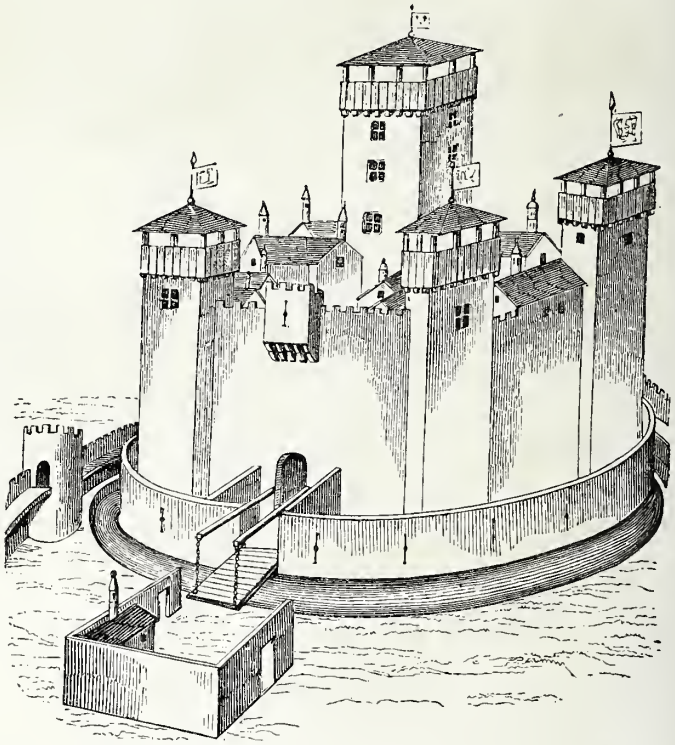


Fig. 14. Château de la Paleuze. (Tiré d'un manuscrit de la Bibl. nat. de Paris.)

C'était là que s'engageaient les premiers combats, et, d'ordinaire, l'assaillant commençait ses opérations par détruire ces postes avancés. On leur a donné plusieurs noms, tels que *barrières*, *barbacane*, *poterne*, et il n'est pas facile de les distinguer. Il paraît cependant que le mot de *poterne* s'appliquait plus particulièrement à une espèce de porte dérobée donnant accès sur le fossé, et aux ouvrages qui la défendaient.

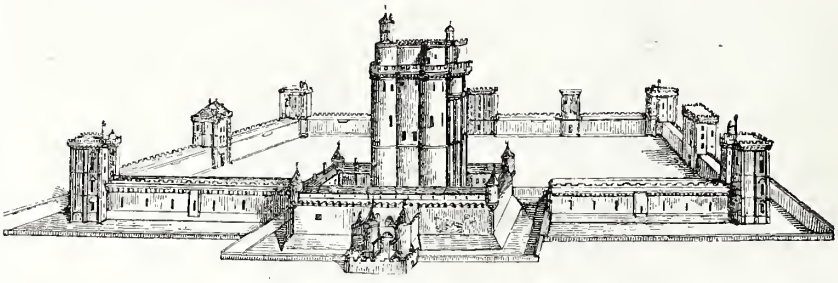


Fig. 15. Château de Vincennes, tel qu'il était encore au dix-septième siècle.

Une forteresse située sur une hauteur escarpée avait souvent une barbacane qui donnait sur la plaine et se liait au corps de la place. C'était comme un long passage entre

deux murs, quelquefois flanqués de tours, et se terminant par une sorte de fort détaché. On voit une disposition de cette espèce, dans les fortifications de la cité de Carcassonne, du côté qui fait face à la ville moderne (Fig. 16).

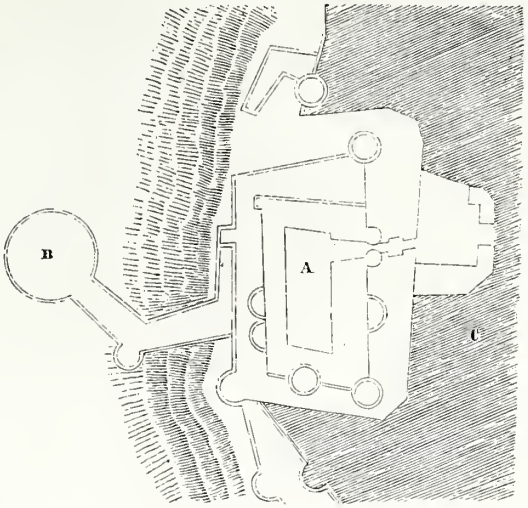


Fig. 16. Barbacane de Carcassonne.
A Château — B Tour de barbacane. — C Ville.

4. Portes. Après avoir franchi le fossé, on arrivait à la porte de l'enceinte principale. La même observation qui avait fait construire des ponts en zig-zag, avait fait reconnaître qu'il ne fallait point placer la porte dans l'axe du pont, mais à gauche de celui-ci. La porte s'ouvrait à gauche, parce qu'on obligeait ainsi l'assiégeant de présenter aux remparts son flanc droit, qui n'était point couvert par les grands boucliers, nommés *pavois*, qu'on portait dans les siéges (Pl. V, fig. 6). Cette disposition, qu'on peut remarquer déjà dans les fortifications des Romains, paraît leur avoir été empruntée, ainsi que beaucoup d'autres, par les ingénieurs du Moyen Age : « Curandum maxime videtur..... uti portarum itinera non sint « directa, sed læva ; namque tum dextrum latus accedentibus quod scuto non erit tectum, « proximum erit muro. » (Vitr., I, 5.)

La porte d'un château est presque toujours placée dans un massif épais formé par deux tours que lie entre elles un corps de bâtiment plus ou moins considérable. Elle présente un passage, assez étroit, qu'on pouvait fermer à ses deux extrémités et quelquefois même au milieu. Ce passage traverse souvent une ou plusieurs petites cours, comprises dans l'intérieur du massif dont on vient de parler (Fig. 17, et Pl. III, fig. 6.)

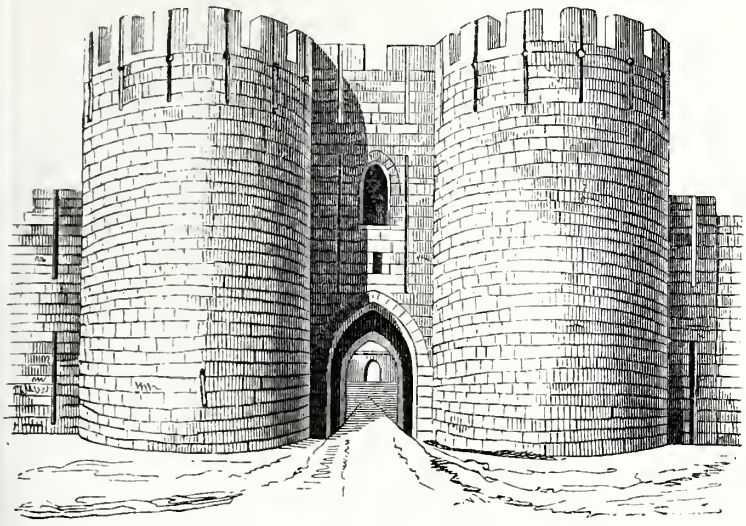


Fig. 17. Porte d'Aigues-Mortes (quatorzième siècle).

Une disposition, assez semblable à celle de la figure 18, paraît avoir existé dans plusieurs châteaux, mais on ne pourrait en citer un exemple bien conservé en France. Le dessin, que nous donnons comme type de ce mode de fortification, représente une porte du quatorzième siècle, existant encore aujourd'hui dans la ville d'Avila, en Espagne.

On voit que les deux tours, entre lesquelles s'ouvre la porte, se projettent en avant de l'enceinte continue ; un passage assez étroit conduit à la porte. Le pont sert, non-seulement à établir une communication entre les deux tours, mais encore à recevoir des soldats qui, à l'abri de forts parapets, pouvaient contribuer, d'une manière très-efficace, à la défense de la porte.

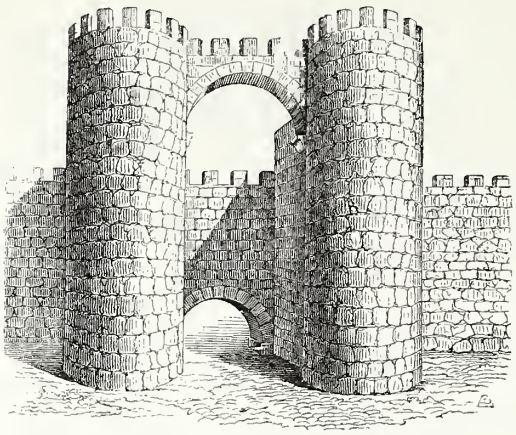


Fig. 18. Porte de San-Vicente (Avila).

Presque tous les châteaux ont deux portes, l'une grande, l'autre petite, très-rapprochées l'une de l'autre. La première était pour les chars et les cavaliers, la seconde pour les hommes à pied (Pl. III, fig. 9). La prudence, cette vertu si nécessaire au Moyen Age, exigeait que la grande porte ne s'ouvrît qu'en cas d'absolue nécessité.

Dans les maisons particulières, on trouve aussi fréquemment ces deux portes. La maison de Jacques Cœur, à Bourges, et l'hôtel de Sens, à Paris (Fig. 19), en offrent des exemples remarquables. Le pont-levis, une fois relevé,

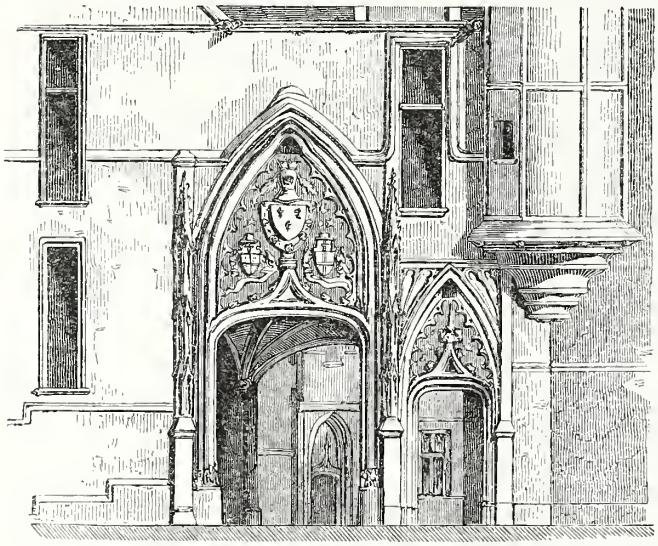


Fig. 19. Portes de l'Hôtel de Sens, à Paris.

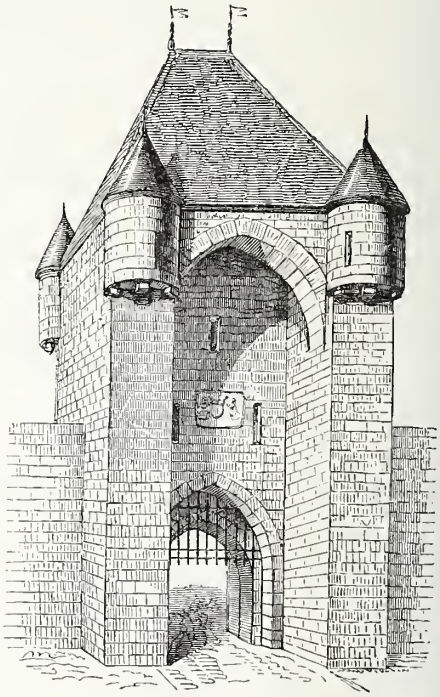


Fig. 20. Porte de Moret.

faisait en quelque sorte l'office d'un large bouclier opposé à l'ennemi; mais celui-ci, avec des crocs, à force de bras, ou bien avec des machines, pouvait parvenir à l'abaisser, en rompant les chaînes qui le tenaient suspendu. Il fallut donc opposer un autre obstacle. Ce fut la *herse*, espèce de lourde grille en fer, ou bien un système de paux indépendants; cette seconde espèce de clôture se nommait une *orgue* ou une *sarrazine*, expression qui

semblerait indiquer que cette invention avait une origine orientale. Cette machine s'élevait ou s'abaissait, en glissant dans des rainures pratiquées aux parois des murailles du passage. On élevait la herse à l'aide d'une machine, et à l'approche d'un danger, on la laissait tomber. Dès ce moment, le passage était fermé, et il fallait briser la herse pour pénétrer plus avant, car il était impossible de la relever à l'extérieur (Fig. 20).

Les hommes qui manœuvraient la herse étaient placés dans une salle supérieure ou quelquefois à côté de la porte. Des ouvertures étroites, percées dans la muraille, leur permettaient d'observer ceux qui se présentaient sur le pont-levis (Fig. 21).

PORTE DU CHATEAU DE SAINT-SAUVEUR-LE-VICOMTE.

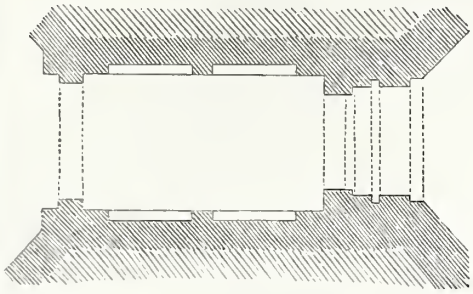


Fig. 22. Plan.

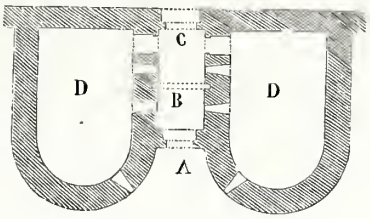


Fig. 21. A Porte. — B Herse. — C Porte. — D Corps-de-garde.

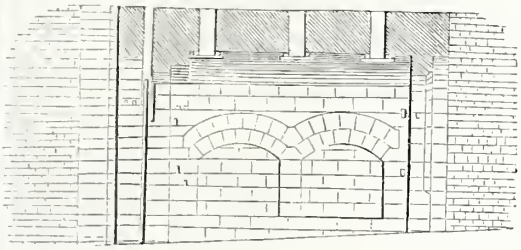


Fig. 23. Coupe.

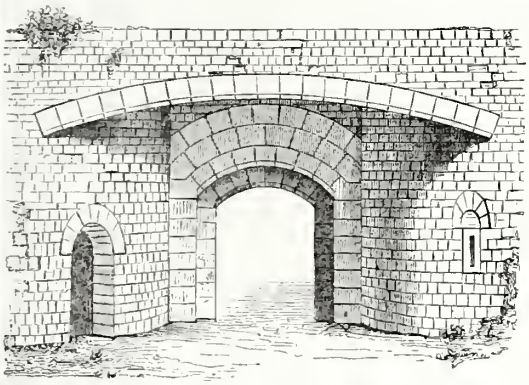


Fig. 24. Élévation. (La porte, à droite de l'entrée, est moderne.)

Outre la herse, pour défendre l'entrée d'une place, on employait encore des portes massives en bois, hérissées de clous, ou revêtues de lames de fer. Presque toujours il y avait deux portes, une à chaque extrémité du passage. On en voit un exemple au château de Saint-Sauveur-le-Vicomte. Nous donnons ici le plan (Fig. 22), la coupe (Fig. 23) et l'élévation (Fig. 24) de son entrée principale.

Si quelque accident ou quelque ruse de l'ennemi venait à empêcher la manœuvre de la herse, on avait ménagé des moyens de défense dans l'intérieur même du passage. On se servit souvent, avec succès, dans les surprises, de charrettes qui, conduites sous le passage de la porte, empêchaient la herse de s'abaisser. Des ouvertures dans les voûtes ou dans les plafonds permettaient, aux défenseurs de la place, de tirer à couvert sur l'assaillant. On voit aussi, dans quelques châteaux, des balcons soutenus sur des consoles, disposés dans les passages des portes, pour recevoir des hommes d'armes qui, de cette position élevée, combattaient avec avantage (Pl. V, fig. 1).

Enfin, aussitôt que les armes à feu furent en usage, des meurtrières percées dans

les murs latéraux, et même des embrasures pour des canons, complétèrent les moyens de défense, accumulés, comme on voit, à l'entrée des places fortes.

Une partie de ces dispositions se conserva longtemps dans l'intérieur même des villes. On a déjà cité l'hôtel de Sens, qui marque, en quelque sorte, le passage de l'Architecture militaire à l'architecture civile : on a pu remarquer les meurtrières, percées au sommet des ogives de ses deux portes; la figure (Pl. III, fig. 7) présente une coupe de la meurtrière principale qui devait servir pour une arme à feu.

Nous avons parlé de salles où se tenaient les gens chargés de lever ou d'abaisser la herse. Elles servaient aussi de corps de garde. On y trouve de vastes cheminées, quelquefois des bancs de pierre et des niches qui contenaient les rateliers d'armes.

Fig. 25. Tour de Saumur.

5. Tours. Nous ne nous occuperons, dans cet article, que des tours qui flanquent l'enceinte continue et qui se lient à un système de fortifications, plus ou moins étendu. Leur usage principal était de protéger les angles de l'enceinte, plus exposés que les fronts, attendu qu'ils ne peuvent présenter à l'ennemi qu'un fort petit nombre de défenseurs. On espaça encore les tours, de distance en distance le long des murailles de l'enceinte, afin d'en augmenter la force, de défendre l'accès des fossés et de donner les moyens de prendre en flanc les soldats qui voudraient assaillir le rempart. Dans ce dessein on leur donna souvent une saillie considérable. (Fig. 25.)

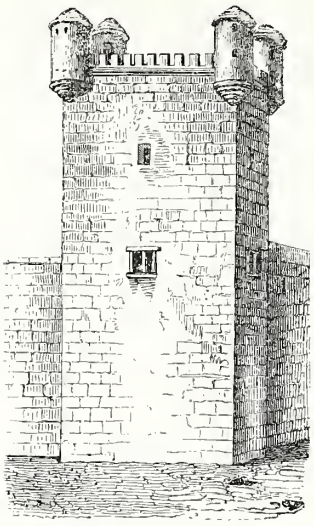


Fig. 26. Tour de Narbonne.

En outre, les tours, s'élevant, en général, au-dessus des murailles, formaient comme autant de petites forteresses, où quelques hommes pouvaient résister avec succès à un grand nombre; enfin, les tours servaient encore de logements et de magasins.

Les tours sont tantôt verticales (Fig. 26), tantôt elles affectent la forme d'un cône tronqué (Pl. IV, fig. 3); souvent on a combiné ces deux dispositions en élevant un rempart vertical sur une base conique (Pl. IV, fig. 1), ou bien en forme de pyramide. (Pl. III, fig. 8).

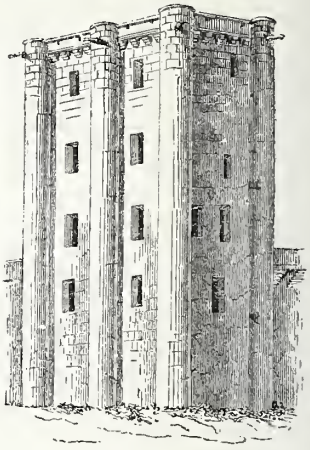


Fig. 27 Tour de Vez.

A l'extérieur, les murs sont lisses, ou quelquefois renforcés de contreforts plus ou moins saillants. (Fig. 27, 28 et Pl. IV, fig. 4.) La présence de ces contreforts indique une construction fort ancienne. Nous ne croyons pas qu'on en trouve d'exemple postérieur au douzième siècle. Ils sont toujours très épais, surtout à leur base. (Fig 28.)

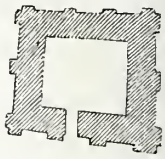


Fig. 28. Plan de la tour de Loudun.

On observe la plus grande variété dans la forme des tours, aussi bien que dans leurs dimensions et leur appareil. La plupart sont rondes ou carrées; mais on en voit de semi-circulaires, de prismatiques, de triangulaires, d'elliptiques. (Fig. 29.)

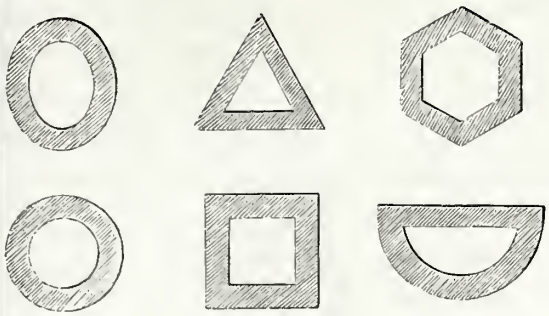


Fig. 29.

Quelques-uns présentent, à l'extérieur, un angle aigu perpendiculaire à l'enceinte; telles sont plusieurs tours du château de Loches (Fig. 30) et la tour Blanche ou le donjon d'Issoudun (Fig. 31). Probablement, on avait adopté cette forme pour empêcher l'ennemi de se servir du bélier. En effet, contre l'angle saillant, le bélier ne pouvait agir efficacement, et, s'il était dirigé à droite ou à gauche de cet angle, les hommes, qui le manœuvraient, prêtaient le flanc aux traits des assiégés placés sur les courtines.

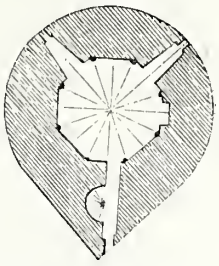


Fig. 31. Plan de la tour Blanche d'Issoudun.

Mais cette forme bizarre doit être considérée comme une exception. Toutefois, il semble qu'il n'y ait jamais eu de forme généralement préférée, et que le caprice des ingénieurs, beaucoup plus que l'expérience, ait fait adopter tel ou tel mode de construction. La figure 32 offre une tour triangulaire, dont les angles sont abattus. Elle existait à Beaucaire, en 1216, à l'époque du siége de cette ville par le jeune comte de Toulouse, mais le couronnement semble plus moderne.

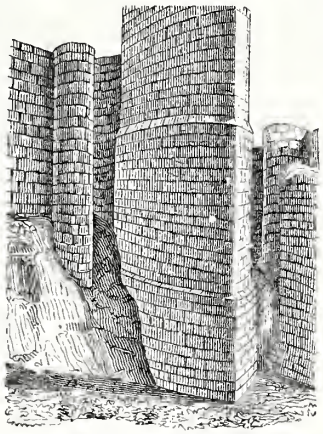


Fig. 30. Tour du château de Loches.

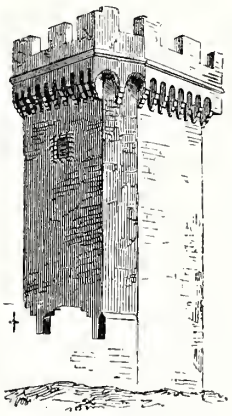


Fig. 32. Tour de Beaucaire.

On voit des tours ouvertes à l'intérieur, mais, ordinairement, elles ne dépassent pas la hauteur des murailles d'enceinte, et ne sont alors, à proprement parler, que des saillies du rempart (Fig. 33).

Fig. 33.

On adopta cette disposition, sans doute parce qu'avec une moindre dépense on obtenait la plupart des avantages qu'offraient les tours ordinaires. Cependant les tours fermées furent toujours d'un usage plus général, et elles étaient justement regardées comme plus fortes que les précédentes.

6. Couronnement, créneaux, etc. Les créneaux sont des espèces de boucliers en maçonnerie, élevés sur un parapet et espacés, les uns des autres, de manière à couvrir les hommes qui bordent le rempart, et à leur permettre de se servir de leurs armes, dans les intervalles qui séparent ces boucliers.

L'usage des créneaux est fort ancien (Pl. V, fig. 2), et dès le temps d'Homère, on leur

donnait différents noms qui semblent indiquer des variétés de forme et de destination, Κρόσσας μὲν πύργων ἔρυον, καὶ ἔρειπον ἐπάλξεις. (*Ill.*, XII, 258.)

En général, ils sont rectangulaires, assez élevés au-dessus du parapet pour couvrir un homme, et espacés suivant la nature des armes employées à l'époque où ils furent construits. D'ordinaire, le vide entre deux créneaux est moindre que la largeur de l'un d'eux (Pl. IV, fig. 8.)

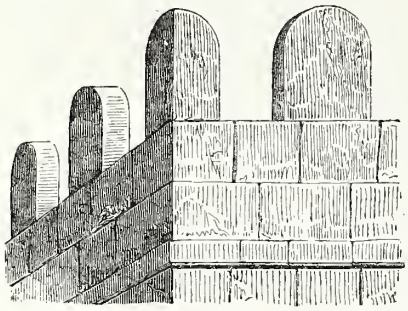


Fig. 34.

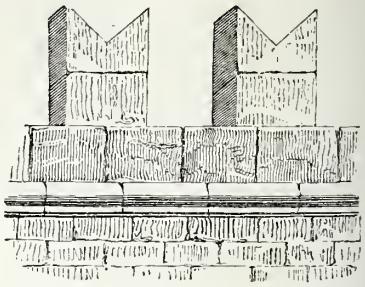


Fig 35

A des époques, même assez anciennes, on a donné, aux créneaux, des formes variées. On en voit, dont l'amortissement est en ogive (Pl. IV, fig. 7), ou décrit par une courbe quelconque (Fig. 34); d'autres, et surtout dans les pays où l'influence arabe s'est fait sentir, sont dentelés ou découpés de différentes manières (Fig. 35 et 36).

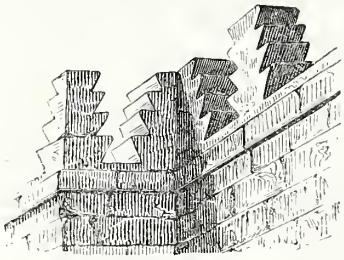


Fig. 36.

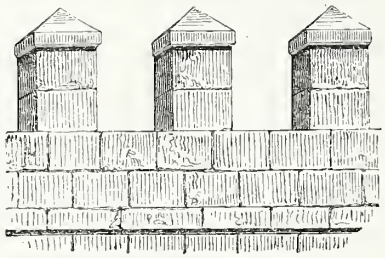


Fig. 37.

On en voit aussi, qui sont couronnés par une espèce de pyramidion (Fig. 37), ou qui portent un rebord saillant ou une sorte de corniche (Fig. 38).

On observe souvent des meurtrières percées dans les créneaux; mais il est fort douteux que cette disposition soit antérieure à l'usage des armes à feu (Fig. 39).

Au moment d'un siége, on obstruait, avec des chausses-trapes, ou des branches d'arbres

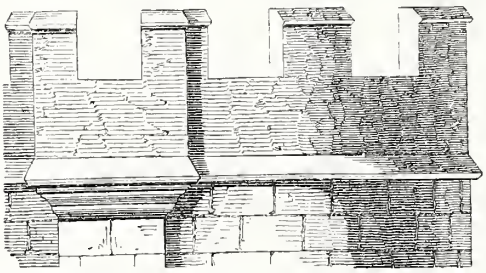


Fig. 38. Creneaux du Palais de Justice, à Paris.

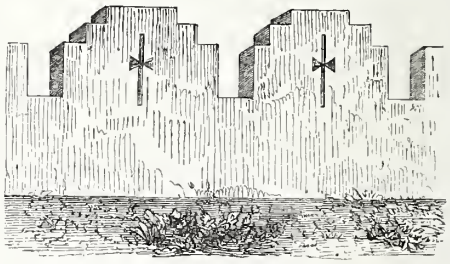


Fig. 39. Creneaux du Château de Beaucaire.

aiguisées, les intervalles entre les créneaux, surtout lorsqu'une escalade était à craindre.

Les portes et les fenêtres, placées à une hauteur où l'escalade était possible, furent défendues de bonne heure par des balcons munis d'un parapet élevé et à jour dans la partie inférieure (Pl. IV, fig. 6 et pl. V, fig. 5).

De là, on pouvait lancer, à couvert, des projectiles sur les ennemis qui tentaient de pénétrer par ces ouvertures. Nous avons donné le nom arabe de *moucharaby* à ces bal-

cons, qui paraissent empruntés à l'Orient. Bientôt, on imagina de les multiplier et d'en garnir tout le haut d'une muraille. On les appelle *machecoulis* ou *machicoulis*, lorsqu'ils forment ainsi un système de défense continu. L'emploi n'en devint général, qu'au quatorzième siècle. On en trouve cependant des exemples plus anciens, notamment à Aigues-Mortes (fig. 40.) et au Puy. Ces derniers, qui datent probablement du douzième siècle, sont les plus anciens que l'on connaisse.

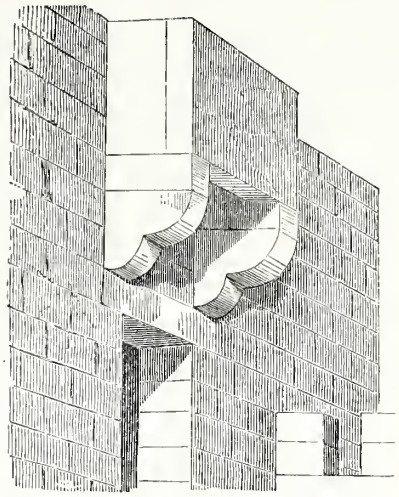


Fig. 40. Moucharaby de l'enceinte d'Aigues-Mortes.

La plupart des machicoulis consistent en un parapet, souvent crénelé, et porté sur une suite de corbeaux ou de consoles médiocrement espacés. (Pl. VI, fig. 4 et 5.)

Ailleurs, une espèce d'arcade, jetée contre les contreforts extérieurs d'un rempart, supporte le parapet, et tout l'espace vide compris entre deux contreforts pouvait servir à jeter des projectiles considérables, tels que de grandes pièces de bois. On voit, au château des Papes, à Avignon (fig. 41), et dans le bâtiment de l'Évêché, au Puy, des machicoulis disposés de la sorte. Au Puy, les contreforts sont défendus par des moucharabys.

La forme des arcs, qui unissent les consoles ou les contreforts et qui forment l'ouverture verticale des machicoulis, peut, dans beaucoup de cas, indiquer, avec quelque précision, l'époque à laquelle ils appartiennent. D'abord, ces arcs sont en plein cintre (Pl. IV, fig. 2 et Pl. V, fig. 8) ou en ogive en tiers point (Pl. V, fig. 7), ensuite en ogive à contre-courbe (Pl. V, fig. 3), enfin ils reviennent au plein cintre (Pl. VI, fig. 3).

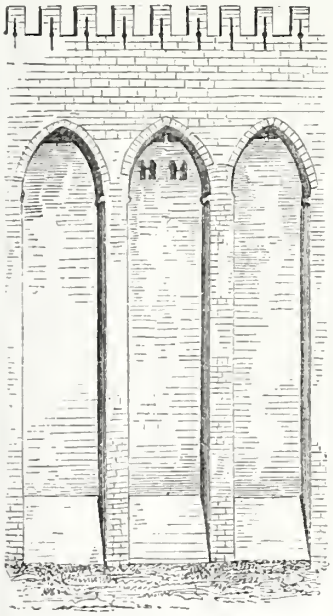


Fig. 41. Machicoulis du château des Papes, Avignon.

Souvent, les machicoulis reçoivent des moulures et des sculptures, et deviennent dans les constructions civiles un simple motif d'ornementation (Fig. 42 et Pl. V, fig. 4).

En cas de siége, pour augmenter la hauteur des tours ou pour suppléer à l'insuffisance de leurs couronnements, on élevait des échafauds en bois, sur lesquels se tenaient les hommes d'armes. Dans beaucoup de forteresses anciennes, des trous ou des corbeaux, disposés dans la maçonnerie, de distance en distance, paraissent avoir servi à soutenir ces échafauds, que l'on plaçait aussi, comme il semble, à l'extérieur des murailles qui n'avaient point de machicoulis. C'est probablement à ces charpentes improvisées, que les machicoulis en pierre ont dû leur origine. Le nom de ces échafauds était *hourd, hurdel;* en latin, *hurdicium*. Le verbe *hurdare* exprime l'action d'employer ce moyen de défense. Du Cange traduit à tort, ce nous semble, le mot *Hurdicium*, par *Cratis lignea qua obducebantur mœnia*, *ne ab*

arietibus lœderentur. Les citations suivantes peuvent indiquer plus exactement le sens de ce mot.

Hurdari turres et propugnacula, muros
Subtus fulciri facit.. (*Philippidos*).

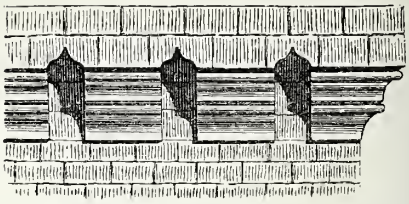


Fig. 42. Machicoulis de la rue Saint-Sauveur, à Paris.

Les mots *propugnacula* et *turres* indiquent des échafauds placés au sommet des remparts, et très-différents des dispositions de défense de la partie basse des murailles, *étayées en dessous*.

« Attornati sunt 4 homines ad unum quemque *quarnellum* custodiendum et *hurdau-* « *dum*. » (Charte citée par Du Cange, au mot HURDICIUM.)

Par trois fois fut évidemment monstrée (la sainte véronique)
A tout le peuple, en moult grant révérence,
Par un évesque, sur un *hourt*, à l'entrée
De Saint-Pierre...

(SAINT-GELAIS)

La figure 14 nous a déjà montré un exemple de ces *hourds*. Le mot hourd appartient à la langue d'oil. Dans la langue d'oc, on se servait du mot *cadafalcs*, *cadafaux*, échafaud.

Mas primier faisam mur sans caus et sens sablo
Ab los cadafalcs dobles et ab ferm bescalo.

« Faisons d'abord des murs sans chaux ni sable, avec des échafauds doubles et des escaliers solides. »

Histoire de la Croisade contre les Albigeois, v. 5988.

La figure 43 paraît représenter également ce système de fortifications en bois, que l'on établissait en temps de siége.

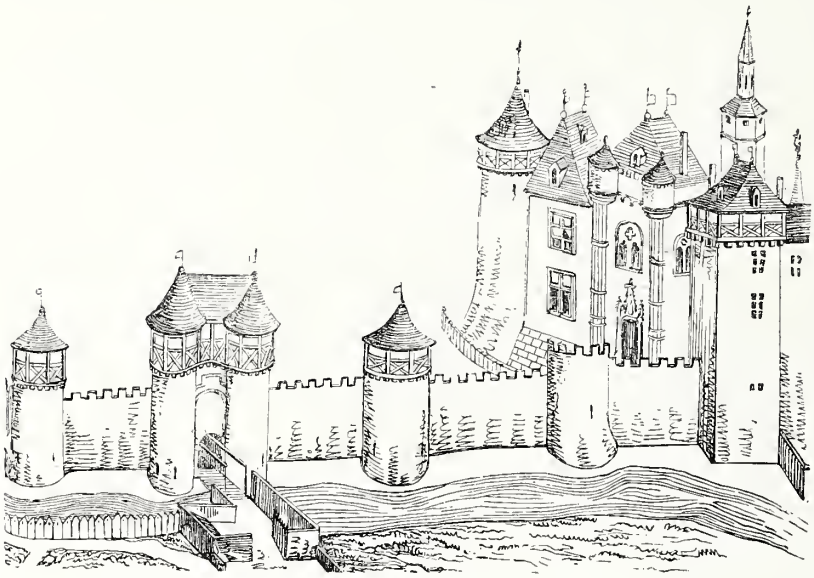


Fig. 43. Enceinte de la ville de Moulins, d'après une miniature du quinzième siècle.

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, les tours étaient les parties de la fortification, qui contribuaient le plus efficacement à la défense d'une forteresse. Leur sommet devait donc recevoir un certain nombre d'hommes, ainsi que des machines et des provisions de pierres et d'autres projectiles. Aussi, les tours étaient-elles couvertes par des terrasses, soit voûtées, soit soutenues par une forte charpente. Malgré le danger du feu, beaucoup de tours n'avaient que des plates formes en bois.

Les tours furent quelquefois couvertes de toits coniques, les uns portés sur le sommet des créneaux (fig. 44), les autres disposés en arrière, de manière à laisser un passage libre autour du parapet.

Fig. 44. Tours du château de Nogent-le-Rotrou.

Ailleurs, une galerie circulaire, percée de nombreuses fenêtres, tenait lieu de plate-forme, et, comme dans les exemples précédents, la tour était surmontée par un toit conique. (Pl. IV, fig. 5.)

Au reste, nous avons lieu de croire que ces toits coniques ont rarement des dispositions originelles, et nous pensons qu'on en trouverait difficilement des exemples avant le quatorzième siècle.

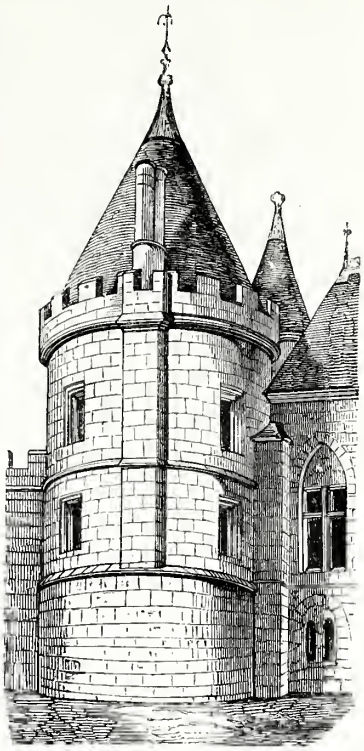


Fig. 45. Tour du Palais-de-Justice, à Paris.

Sur le sommet des tours, et parfois sur les courtines, notamment aux angles saillants d'une enceinte, on trouve souvent de petites guérites en pierre, destinées à abriter les sentinelles chargées d'observer les mouvements de l'ennemi par des ouvertures percées de tous les côtés. On appelle

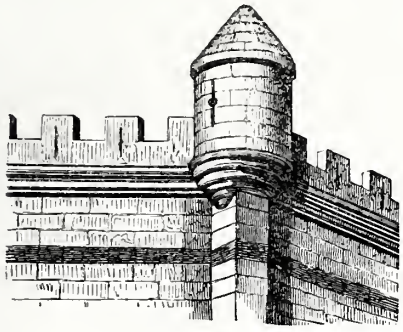


Fig. 46. Échauguette.

échauguettes ces petites constructions, ordinairement de forme ronde, et terminées par une calotte revêtue de dalles. (Fig. 46).

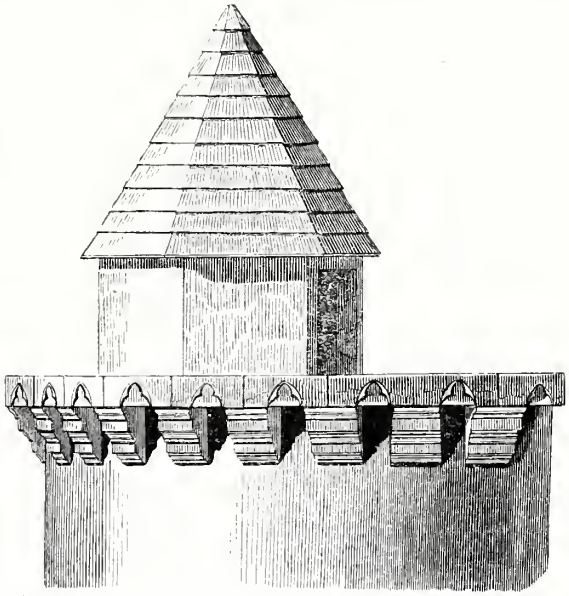


Fig. 47. Lanterron au-dessus d'un escalier (Tour Saint-Michel, à Saumur.

Il faut se garder de les confondre, soit avec les lanternons qui surmontent les cages d'escalier, et qui ont pour but d'empêcher la pluie de tomber dans l'intérieur (Fig.

47), soit avec les *tourelles*, placées aux angles des tours, et remplissant à l'égard de ces dernières le même office que celles-ci rendent aux murailles de l'enceinte. (Voir la fig. 20.) D'ordinaire, les échauguettes avancent en encorbellement hors du rempart, afin de permettre aux sentinelles d'en voir le pied.

Enfin, sur les plates-formes des tours, et, d'ordinaire, sur la tour la plus élevée, celle qu'on appelait la *guette*, il y avait une cloche, que l'on sonnait en cas d'alarme. Souvent la cloche était remplacée par un cornet ou *oliphant*, peut-être aussi par un porte-voix, avec lequel on annonçait la présence de l'ennemi.

7. Courtines. On appelle *courtine* la partie du rempart comprise entre deux tours.

Les courtines sont les portions de l'enceinte, les moins pourvues de moyens de défense, le voisinage des tours suffisant pour les protéger. Au sommet, un passage étroit, ou chemin de ronde, permet de circuler le long des remparts, et communique à des escaliers ou même à des plans inclinés qui conduisent dans la cour intérieure (Voir le § 6.)

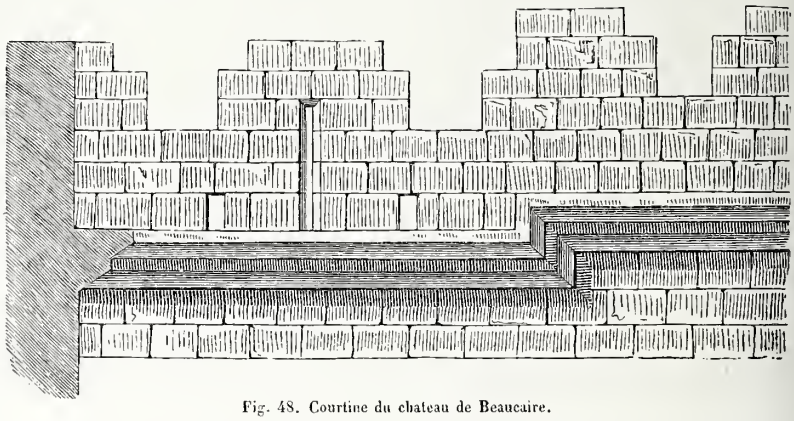


Fig. 48. Courtine du chateau de Beaucaire.

Quelquefois, mais rarement, c'est une espèce de galerie couverte qui sert de chemin de ronde; très-souvent, on ne voit aucun vestige de passage, soit qu'il n'y en ait jamais existé, soit qu'il ait consisté en un échafaudage en charpente. La difficulté qu'offrait l'attaque des courtines explique d'ailleurs l'espèce de négligence qu'on mettait à les fortifier. Il est extrêmement rare de trouver un parapet au chemin de ronde du côté qui regarde l'intérieur de la place (Fig. 48), et cependant ce chemin de ronde est, en général, si étroit, que l'on a peine à comprendre comment les soldats pouvaient y faire usage de leurs armes; toute chute devait être mortelle. On en doit conclure que des échafaudages temporaires remédiaient à cet inconvénient pendant les siéges.

On a remarqué sans doute que la base de certaines courtines, de même que celle de quelques tours, formait un plan incliné. Le but de cette disposition paraît avoir été d'augmenter la force des murs sur le point où l'on pouvait les saper, et, en outre, de faire ricocher avec force les projectiles que l'on jetait par les machicoulis. (Voy. la fig. 41).

On voit, dit-on, dans les murs de quelques courtines, des arcades figurées à l'extérieur, qui, suivant un antiquaire anglais, n'auraient eu d'autre destination que de donner le change à l'assiégeant : ces arcades devaient simuler à ses yeux d'anciennes ouvertures récemment bouchées, et lui faire penser naturellement que, sur ce point, la résistance de la maçonnerie serait moindre; de la sorte, on prétendait l'engager à diriger ses attaques précisément du côté où il devait trouver les plus grands obstacles. Mais ne s'a-

girait-il pas plutôt d'anciennes brèches bouchées? On en voit un exemple, au donjon de Chauvigny (Vienne) : la brèche faite par le canon a été bouchée avec des briques disposées en arête de poisson. (Fig. 49.)

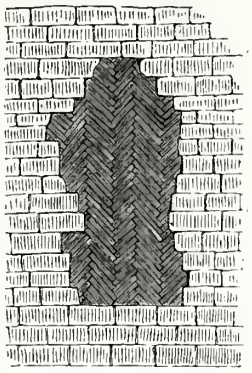


Fig. 49. Ancienne brèche, au donjon de Chauvigny.

On ne peut guère établir de règle constante pour l'espacement qu'il convenait de donner aux tours, les unes par rapport aux autres; seulement, il paraît que, dans l'opinion des anciens ingénieurs, leur rapprochement ajoutait à la force d'une place. Le moine de Marmoutier, pour donner une idée d'un château imprenable, dont il attribue la construction à Jules-César, décrit des tours tellement rapprochées, qu'entre elles il y avait à peine la longueur d'une pique. Richard-Cœur-de-Lion composa le donjon de Château-Gaillard de segments de cercle presque tangents l'un à l'autre. C'est une muraille *bosselée*, ainsi que la nomme très-heureusement M. Deville dans son excellente monographie sur cette forteresse. (Fig. 50.)

Fig. 50. Donjon du Château-Gaillard.

En résumé, on multipliait les tours sur les points présumés faibles, tandis que la muraille d'enceinte passait pour une défense suffisante là où la nature offrait à l'ennemi des obstacles matériels qui rendaient ses attaques peu probables. En pays de plaine, nous avons remarqué plus d'une fois que les tours sont assez près les unes des autres pour que les soldats placés dans deux tours voisines puissent lancer leurs traits sur toute la courtine intermédiaire. On peut évaluer cette distance à trente mètres environ, ce qui est à peu près la portée d'une flèche ou celle d'une pierre lancée à la main, d'un lieu élevé. («Ne longius sit alia ab alia (turris) sagittæ missione.» Vitr., I, 5.) A mesure que les armes de jet se perfectionnèrent, l'espacement des tours devint plus considérable; en sorte qu'on pourrait tirer de cet espacement quelques inductions sur l'âge d'une forteresse; mais nous nous empressons de déclarer ici que les renseignements de cette espèce ne doivent être admis qu'avec une grande réserve.

Nous avons dit que la hauteur des tours variait à l'infini. Tantôt, en effet, elles dépassent à peine les remparts qu'elles flanquent; et c'est le cas fort souvent pour celles qui sont placées le long d'une courtine en ligne droite et d'une certaine étendue. Tantôt elles s'élèvent à une hauteur considérable, et c'est surtout aux angles saillants d'une enceinte, qu'on leur donne le plus d'élévation. On peut dire, en général, que, la hauteur d'une tour donnant de la force aux ouvrages voisins, on a muni de la sorte les parties de l'enceinte qui paraissaient les plus exposées ou les plus faibles.

Lorsque les tours sont plus hautes que le rempart qui les lie les unes aux autres, la communication entre les différentes parties de l'enceinte a lieu, soit par un passage

couvert ou découvert qui contourne la tour et continue le chemin de ronde, soit à travers les chambres des tours, dont le plancher est alors contigu au chemin de ronde règnant le long des courtines. Il y avait quelquefois de petits ponts-levis sur le chemin de ronde à l'entrée des tours. Ce n'est point, au reste, une règle absolue; car souvent cette communication n'existe point, et, pour passer d'une tour à une autre, il faut descendre dans la cour intérieure, où viennent aboutir tous les escaliers. Le motif de cette disposition a été, sans doute, d'isoler les tours et d'en faire comme autant de forteresses indépendantes.

Les escaliers qui conduisent aux remparts sont ordinairement placés à l'intérieur des tours. (« Itinera sint interioribus partibus turrium contignata, neque ea ferro fixa. Hostis « enim si quam partem muri occupaverit, qui repugnabunt, rescindent, et si celeriter « administraverint, non patientur reliquas partes turrium murique hostem penetrare, « nisi se voluerit præcipitare. » Vitr., I, 5.) Ils sont faciles à défendre, étant fort étroits, et fermés par des portes basses et solides, en sorte que l'assaillant, maître d'une tour ou d'une partie des courtines, eût encore beaucoup de difficultés pour déboucher dans l'intérieur de la place. Au siége de Tolède par Henri II de Castille, ses soldats s'emparèrent d'une tour, mais les assiégés, entassant de la paille et des sarments au pied de l'escalier, y mirent le feu et obligèrent les assaillants à se retirer. Voir Ayala, *Crónica de don Pedro*.

On observe encore, mais plus rarement, les escaliers appliqués contre les courtines. Nous doutons que l'on trouve des exemples de cette dernière disposition, avant le quatorzième siècle. (Fig. 51.)

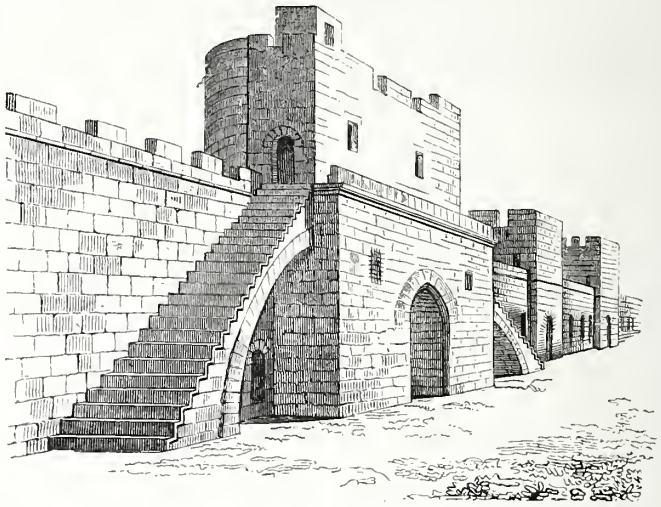


Fig. 51. Remparts d'Aigues-Mortes.

La plupart des escaliers des tours sont en spirale, d'où leur vint leur nom de *vis* au Moyen Age. Rarement, deux personnes de front y monteraient facilement. Quelquefois l'escalier ne conduit pas jusqu'à l'étage supérieur, destiné généralement à servir de logement à un personnage de marque. On n'y accédait qu'au moyen d'une échelle qui se retirait dans la chambre où elle conduisait. Nous retrouverons ces dispositions de défense intérieure, reproduites avec un surcroît de prudence dans les donjons.

On a vu que les tours servaient de logements et de magasins. Dans les constructions exécutées avec soin, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec luxe, les étages sont voûtés; mais les planchers en bois étaient d'un usage beaucoup plus fréquent. Tantôt les poutres qui les soutiennent s'appuient sur des corbeaux saillant à l'intérieur, tantôt elles s'en-

gagent dans des cavités ménagées à cet effet dans la maçonnerie. (Voir, pour compléter cet article, le § 10.)

8. Fenêtres, meurtrières. Nous n'avons point à nous occuper ici des renseignements que peuvent fournir les formes caractéristiques de quelques ouvertures, telles que l'ogive, le plein cintre, les fenêtres carrées avec meneaux en croix. Nous ne nous attacherons qu'aux dispositions propres à l'Architecture militaire.

Toutes les ouvertures pratiquées dans le mur d'enceinte d'une place de guerre sont fort étroites. On ne voit de fenêtres, à proprement parler, qu'à une hauteur telle que les traits de l'ennemi y soient peu à craindre. Beaucoup de tours et de courtines n'offrent même pas d'ouvertures donnant sur la campagne.

Il faut d'abord prémunir les observateurs contre les inductions qu'ils seraient tentés de tirer de la forme des ouvertures étroites connues sous le nom de *meurtrières*. De ce qu'un château a des meurtrières ou des embrasures évidemment destinées à des armes à feu, l'on ne doit pas conclure que la construction de cette forteresse soit postérieure à l'usage de l'artillerie. En effet, il est toujours facile de percer une muraille, et lorsque les armes à feu commencèrent à jouer un grand rôle dans les siéges, on s'empressa de faire aux anciennes fortifications les travaux nécessaires pour le service des canons et des arquebuses. Il faut donc, avant tout, observer avec le plus grand soin si les meurtrières que l'on étudie sont de construction primitive ou si elles ont été ajoutées.

On peut distinguer quatre espèces de baies dans l'épaisseur des remparts d'une place fortifiée (Fig. 52); ce sont :

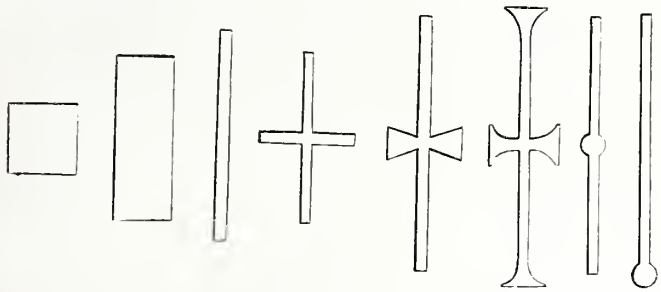


Fig. 52. Différentes formes de meurtrières.

1° Des trous carrés toujours très-étroits, quelquefois un peu plus longs que larges;

2° De longues fentes verticales, hautes de trois à six pieds et plus, très-étroites à l'extérieur, s'élargissant à l'intérieur, terminées à leur sommet par une portion d'arc, que vient quelquefois interrompre à l'intérieur la partie supérieure de la paroi où la meurtrière est pratiquée (voir les fig. 53 et 54);

3° Des fentes, semblables aux précédentes, mais moins longues, traversées par une fente horizontale : même disposition intérieure;

4° Des fentes dont le centre ou la partie inférieure est agrandie et présente un trou circulaire : même disposition intérieure.

Les premières ouvertures, n° 1, ne paraissent pas avoir eu d'autre usage que celui de donner du jour et de l'air, et peut-être d'observer l'ennemi à couvert.

Les dernières, n° 4, semblent avoir été, sinon construites, du moins disposées pour des armes à feu, et, lorsque le trou rond est placé au bas de la fente, et qu'il a de certaines dimensions, on peut conclure qu'il a servi à une pièce d'artillerie.

Quant aux fentes verticales, n° 2, et aux ouvertures en croix, n° 3, on considère ordinairement les premières comme destinées au tir de l'arc, et les secondes à celui de l'arbalète. (Quelques archéologues nomment les premières *archères*; les secondes, *arbalétrières*.) Or, l'usage de cette dernière arme s'étant introduit en France vers la fin du douzième siècle, on pourrait, de la forme des meurtrières, tirer des conclusions sur l'époque de la bâtisse à laquelle ces meurtrières appartiennent, si toutefois l'opinion que nous venons de rapporter était fondée. Malheureusement, ce point reste encore sujet à bien des doutes. L'arbalète a été défendue *entre chrétiens*, au deuxième concile de Latran, en 1139. Guillaume-le-Breton rapporte que, de son temps, les Français n'en faisaient encore que peu d'usage :

Francigenis nostris, illis, ignota diebus
Res erat omnino quid balistarius arcus,
Quid balista foret.
(*Philipidos*, l. II, 515.)

Il ne s'agit que de l'arbalète ayant un arc d'*acier*, car les arbalètes avec des arcs de bois ou de corne étaient connues dans l'antiquité. On en voit la description dans Ammien Marcellin, sous le nom de *manubalista*, et, au musée du Puy, un bas-relief curieux offre un chasseur armé d'une arbalète : la grandeur de l'arc montre qu'il ne peut être que de bois.

Hâtons-nous de dire qu'il existe des preuves que, bien avant l'invention des armes à feu, les longues fentes pratiquées dans les murs des places fortes ont servi à lancer des traits. Un passage de Guillaume-le-Breton ne laisse point de doute à cet égard :

. . . . . Facit aptarique fenestris
Strictis et longis, ut strenuus arte latenti
Immittat lethi prænuntia tela satelles.

Mais quelle était l'arme au moyen de laquelle on lançait ces traits? voilà ce qu'il est plus difficile de déterminer qu'on ne le pourrait croire d'abord. La plupart des ouvertures que nous avons appelées meurtrières, d'après l'usage général, sont percées dans des murs souvent épais de sept ou huit pieds, et en s'avançant aussi loin que le lui aurait permis le rétrécissement de la muraille, du côté de l'ouverture extérieure, l'archer qui voulait décocher une flèche ne pouvait guère s'approcher assez pour bien ajuster et manier commodément son arme. On comprend qu'il ne découvrait que l'ennemi placé exactement dans l'axe de la meurtrière, en sorte qu'il lui eût été à peu près impossible de tirer sur un homme en mouvement. On observe encore que la hauteur de la meurtrière est rarement assez grande pour qu'on puisse bander un arc dans l'intérieur de son embrasure. L'arc le plus court avait au moins cinq pieds; il aurait donc fallu que la meurtrière eût plus de huit pieds de haut, car, pour tirer, l'archer élevait le milieu de

son arc au niveau de son œil. Si l'on suppose, au contraire, que l'archer, pour tirer, restait hors de l'embrasure de la meurtrière, il courait le risque de frapper de sa flèche l'une ou l'autre paroi oblique de cette embrasure. En outre, comment pouvait-il juger alors de la distance de son ennemi, condition indispensable pour lancer une flèche? Ajoutons encore qu'on rencontre souvent des meurtrières fort exhaussées au-dessus de l'aire de la salle où elles sont pratiquées, et qu'on ne peut découvrir la campagne qu'en montant un escalier de plusieurs marches dans l'intérieur de l'embrasure.

Même observation pour les meurtrières en croix, dont la plupart sont d'ailleurs tellement étroites qu'elles ne laisseraient pas de place au jeu de l'arc de l'arbalète, lequel est horizontal, comme on sait.

Il faut donc admettre que la plupart de ces meurtrières, quelle qu'en soit la forme, ont servi à des armes à feu, ou bien à une espèce de machine qui nous est inconnue, ou bien encore, ce qui est plus probable, que, dans le plus grand nombre de cas, elles n'ont eu d'autre destination que de donner de la lumière et de l'air, sans compromettre la sûreté des habitants d'une place de guerre.

Quelle que fût la destination de ces ouvertures, il est important de remarquer les précautions prises par les ingénieurs pour qu'elles ne servissent point de passage aux traits de l'ennemi. On a vu qu'elles sont souvent élevées au-dessus de l'aire des étages qu'elles éclairent ou qu'elles défendent. Leur amortissement, en outre, est formé par une portion de voûte dont la courbe est calculée de façon à rencontrer toujours un trait lancé d'en bas et de l'extérieur, à la portée ordinaire (Fig. 53 et 54) : soit A B, le mur où la meurtrière C A B est percée; C A est la portion de voûte qui forme son amortissement; D est le point d'où l'ennemi peut lancer ses traits. On voit que la voûte C A empêchera qu'ils n'arrivent de but en blanc à l'intérieur, et sa courbe même contribuera à les faire retomber dans l'embrasure, au lieu de leur permettre de ricocher dans l'intérieur.

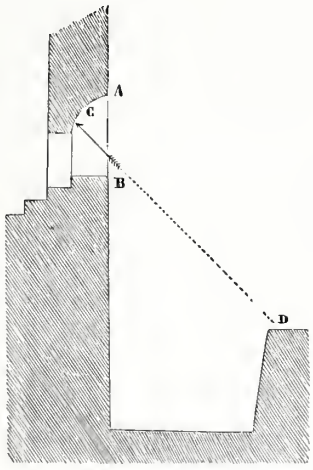


Fig. 53. Coupe d'une meurtrière.

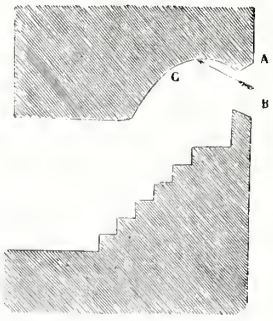


Fig. 54. Autre coupe d'une meurtrière

Avant de terminer cet article, nous devons dire un mot des latrines disposées, en général, à une grande hauteur et toujours en encorbellement au-dessus du fossé. On les plaçait ordinairement dans des tours, et dans des angles rentrants, afin qu'elles fussent moins exposées; et, pour que l'assiégeant ne pût s'introduire par ces ouvertures, on prenait soin d'en défendre l'orifice extérieur par des barres de fer transversales.

9 Cours intérieures. Le terrain enclos par les remparts d'une forteresse se nommait la *basse-cour*.

Là se trouvaient les dépendances du château, les magasins, les écuries, quelques logements et souvent la chapelle. Tous ces bâtiments étaient placés hors de la portée du trait, lorsque les dimensions de la basse-cour pouvaient s'y prêter; dans le cas contraire, on les adossait aux murs de l'enceinte, du côté de l'attaque présumée, afin que les projectiles qui dépasseraient la crête des murailles allassent se perdre dans le vide en achevant leur trajet (Fig. 55).

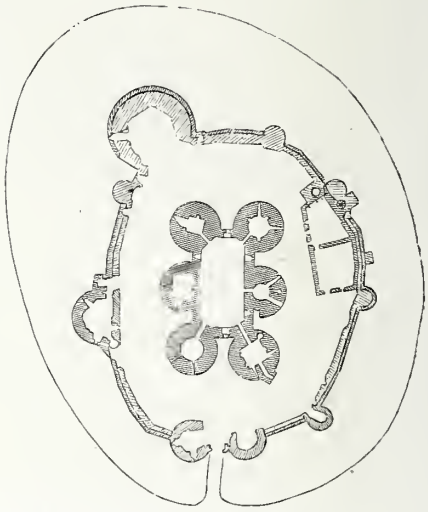


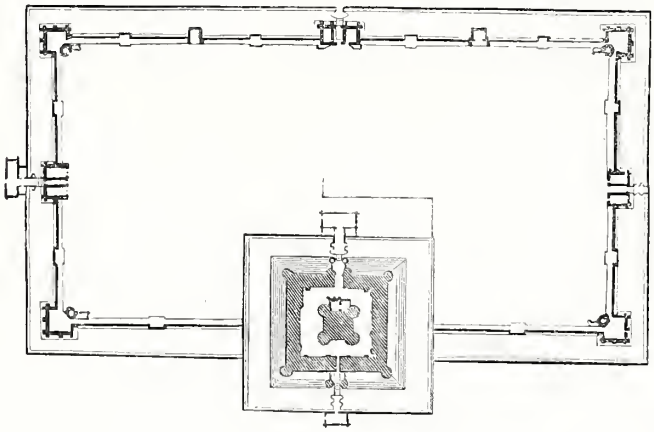
Fig. 55. Plan du château de Blanquefort (treizième siècle).

Lorsque la chapelle n'était point un bâtiment séparé, on la plaçait dans une tour, souvent à un étage fort élevé. On en peut voir un exemple dans le château d'Arques et dans celui de Chauvigny.

La basse-cour renfermait une mare et des citernes ou des puits. Quelquefois on a fait des travaux immenses pour arriver au niveau de l'eau ; on conçoit, en effet, que, faute d'un puits suffisant, la meilleure position n'eût pas été tenable. Au château de Polignac, en Velay, on voit une énorme citerne creusée dans le roc et d'une profondeur remarquable.

Un grand nombre de châteaux ont des basses-cours si étroites qu'elles ne paraissent pas avoir renfermé des bâtiments d'habitation. Construits dans des lieux inaccessibles aux chevaux, la plupart n'avaient pas besoin d'écurie, et la garnison, qui rarement était nombreuse, se logeait facilement dans les tours de l'enceinte ou dans le donjon.

10. Donjons. Il n'y a point d'emplacement fixe pour le donjon d'une forteresse. On peut dire, en général, qu'on choisissait de préférence le lieu le plus élevé et d'accès le plus difficile. Tantôt le donjon s'élève au milieu de l'enceinte (voir la fig. 55), tantôt il est tangent aux remparts (Pl, VII, fig. 4), tantôt il en est complétement isolé (Fig. 56, 57 et 58).



Fig, 56. Château de Vincennes.

L'étendue et les dimensions du donjon sont toujours proportionnées à celles de l'enceinte dont il doit compléter la défense. Quelquefois, c'est une citadelle avec tours et courtines, renfermant une basse-cour et de nombreux bâtiments. (Voir la fig. 58). Quelquefois aussi, et c'est le cas le plus ordinaire, le donjon consiste en une haute tour, séparée de la basse-cour par un fossé avec un pont-levis, souvent élevée sur une base conique artificielle et toujours fort escarpée. Ailleurs, enfin, on donne le nom de donjon à une tour plus forte que les autres et sans communi-

cation avec le rempart. (Pl. III, fig. 10.) De ces trois espèces de donjons, la première se trouve dans les villes et dans quelques vastes châteaux destinés à recevoir une garnison nombreuse. (Fig. 59, et Pl. VII, fig. 1.) La seconde s'applique à toutes les forteresses seigneuriales, particulièrement aux plus anciennes; enfin, la dernière peut être consi-

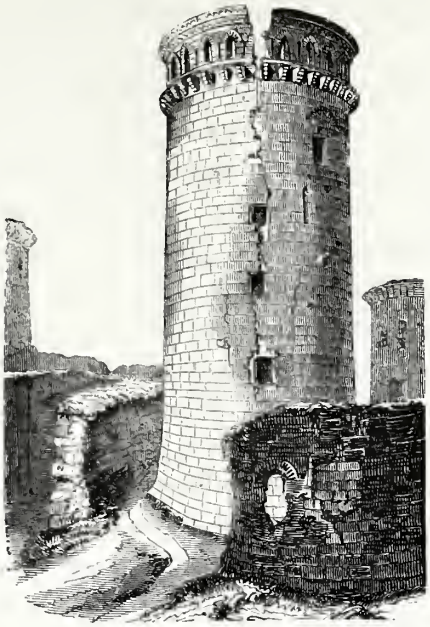


Fig. 57. Donjon de Coucy.

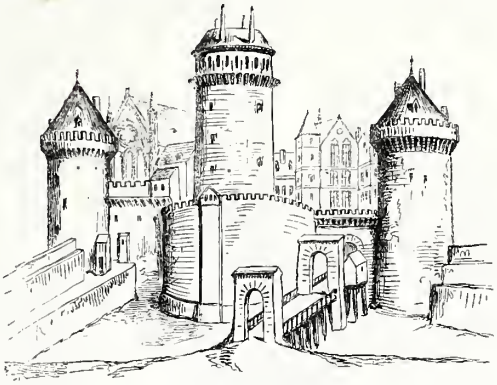


Fig. 58. Château de Coucy.

dérée comme une sorte de palliatif destiné à remplacer le donjon dans des circonstances exceptionnelles.

Les défenses extérieures des donjons ne donneront lieu à presque aucune observation nouvelle. Elles peuvent consister dans un fossé, des lignes de palissades, un système de tours et de courtines, etc. En un mot, on peut considérer le donjon comme une place renfermée dans une autre, et n'en différant que par les dimensions.

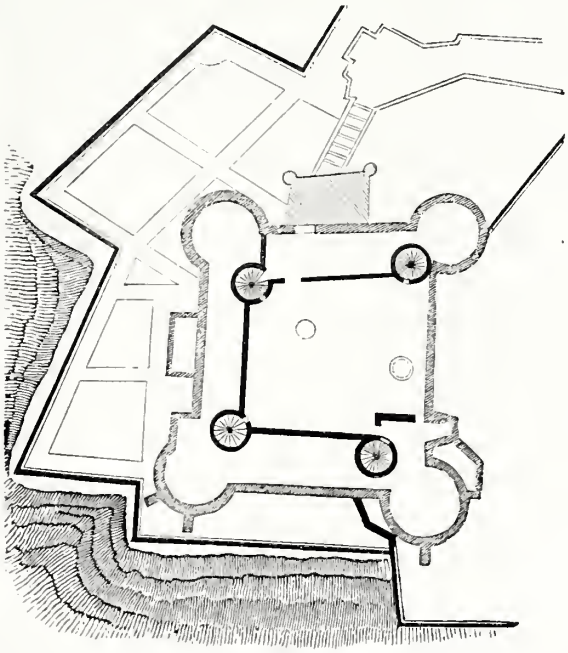


Fig. 59. Château de Saumur.

On doit pourtant noter ici quelques dispositions qui, si elles ne sont pas caractéristiques et uniquement applicables aux donjons, s'y rencontrent du moins assez fréquemment pour que nous nous arrêtions à les examiner.

Rarement, on le sait, les donjons étaient assez vastes pour renfermer une garnison nombreuse. Lorsque les défenseurs d'une place de guerre se retiraient dans ce dernier asile, ils avaient fait des pertes pendant le siége, et l'espoir de prolonger la résistance était fondé, moins sur le nombre des combattants, que sur la force et

la hauteur de leurs murailles. Le donjon n'avait donc point de vastes logements, et ne recevait presque jamais de chevaux. Tous les moyens de défense étaient calculés pour une petite troupe d'infanterie; en conséquence, sa porte était fort étroite, et fréquemment placée à une hauteur telle que l'ennemi n'y pût parvenir que par une escalade périlleuse; souvent même, il n'y avait point de porte, à proprement parler, et l'on n'entrait que par une fenêtre au moyen d'une longue échelle, ou bien d'une espèce de panier qu'on élevait et qu'on abaissait avec des poulies. Quelquefois encore, un escalier étroit et roide conduisait à l'entrée, toujours fort élevée au-dessus du sol (Fig. 60). Par surcroît de précaution, cet escalier contournait le donjon, de façon que l'assaillant, pendant toute la montée, fût exposé aux projectiles lancés des plates-formes ou tombant des machicoulis. On conçoit qu'une attaque de vive force était presque impossible sur cet étroit passage.

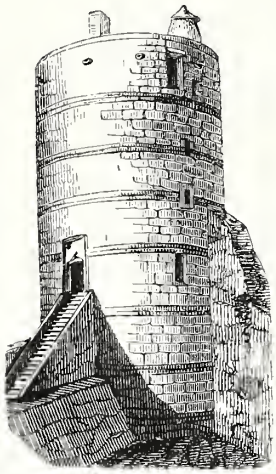


Fig. 60. Tour du château de Fougères.

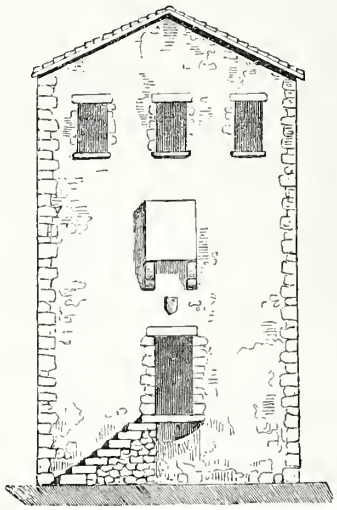


Fig. 61. Maison de Sollacaro (Corse).

On voit un exemple ancien de ces escaliers extérieurs dans le donjon d'Alluye (Eure-et-Loir). Ils sont encore très-communs en Corse (Fig. 61), et ils étaient même usités dans les constructions civiles du siècle dernier. Un grand nombre de donjons, même fort vastes, n'ont jamais eu de portes. On observe un exemple curieux de ce système, dans le château de Mauvoisin (Hautes-Pyrénées), dont l'enceinte intérieure est un carré qui n'a pas moins de 110 mètres de côté.

Nous avons déjà remarqué qu'avant l'invention de la poudre, les moyens de défense étaient bien supérieurs aux moyens d'attaque; aussi, les châteaux fortifiés par des ingénieurs habiles n'étaient pris, en général, que par un blocus, ou bien par une surprise; contre ce dernier danger, on avait accumulé plusieurs moyens de résistance faciles à employer par quelques hommes contre une troupe nombreuse. C'est ainsi que le passage des escaliers conduisant aux salles intérieures était barricadé par des grilles ou des portes solides, défendu par des machicoulis et des meurtrières, interrompu quelquefois par des lacunes dans les marches; lacunes qu'on ne pouvait franchir que sur une espèce de pont mobile. Enfin, des boules de pierres, d'un diamètre considérable, placées en réserve dans des palliers supérieurs, pouvaient être roulées dans les escaliers, de manière à obstruer le passage et à renverser même un ennemi victorieux. On trouve de semblables boules de pierre dans beaucoup de châteaux; mais leur usage n'est pas absolument certain. Nous avons rapporté l'opinion la plus accréditée; toutefois, il serait possible que ces espèces de boulets eussent été destinés à être lancés par des machines ou même par des bouches à feu.

Si le donjon a quelque étendue, il renferme lui-même un réduit destiné à offrir, après la prise du donjon, le refuge que le donjon devait donner aux défenseurs du château dont il dépendait. Ce réduit est une tour, plus forte que les autres, qu'on appelle, tantôt *maîtresse-tour*, en raison de ses dimensions, tantôt tour du *belfroi* ou *beffroi*, parce que la cloche d'alarme y était placée d'ordinaire. Dans le Midi, on donne souvent à cette tour les noms de *tourasse*, *tourillasse*, et même *trouillasse*, par une transposition de lettres très-ordinaire aux patois. Nous ne nous occuperons ici que de cette tour, car, ainsi qu'on l'a dit plus haut, les fortifications du donjon n'offrent que la reproduction réduite de celles de l'enceinte extérieure.

La maîtresse-tour a presque toujours son escalier disposé de manière à ne point rétrécir l'aire des appartements intérieurs. De là, l'usage de renfermer cet escalier dans une tourelle accolée à la tour principale. (Voir fig. 62 et 63.) L'épaisseur de l'enveloppe ou cage de l'escalier étant généralement moindre que celle des autres murs, on la plaçait sur le point où les machines de l'ennemi étaient le moins à craindre. Très-souvent, l'escalier ne conduit pas à l'étage supérieur; il s'arrête à un pallier, et pour monter plus haut, on se servait d'une échelle qu'on retirait à l'intérieur. Cette disposition, autant que nous en avons pu juger, est plus fréquente dans le Midi que dans le Nord. Dans les Pyrénées et en Corse, elle est, pour ainsi dire, générale. Le logement que le pape Pierre de Luna occupa au château d'Avignon est ainsi séparé des salles inférieures du même château.

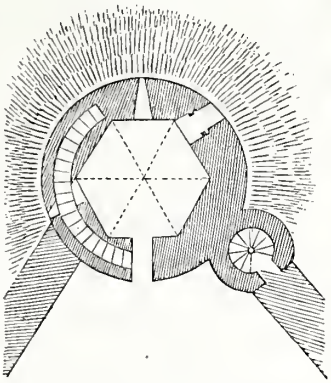


Fig. 62. Plan de la tour de Montlhéry.

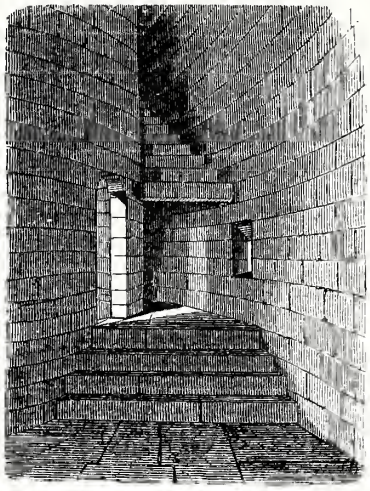


Fig. 63.

L'escalier, en raison de ses dimensions très-resserrées, ne pouvait guère servir à porter aux étages supérieurs les armes et les provisions. Pour obvier à cet inconvénient, on avait coutume de laisser un vide assez grand dans les voûtes ou les planchers des différents étages, et par cette ouverture, on montait les objets dont on avait besoin, de la même manière qu'on transporte sur le pont d'un vaisseau les provisions contenues dans sa cale.

Le rez-de-chaussée de la tour servait de magasin, et comme, en général, il n'y avait point de porte à cette hauteur, on n'y accédait que par l'ouverture dont on vient de parler, ou par un escalier spécialement destiné à ce service. D'ailleurs, les salles basses étaient à peu près inhabitables, en raison de l'obscurité qui y régnait, car c'est à peine si l'on osait y percer d'étroites meurtrières. Ces salles cependant contiennent souvent le four à cuire le pain; en outre, des cabinets en communication avec elles servaient de

cachot, au besoin, car c'était toujours dans les donjons que l'on renfermait les prisonniers d'importance. Quelquefois, il y a, sous la salle basse, un ou plusieurs étages souterrains.

Destinées à loger le propriétaire du château, les salles supérieures de la maîtresse tour étaient décorées fréquemment avec luxe et élégance, et c'est là surtout que l'on peut trouver ces ornements qui caractérisent les époques de construction. Presque toutes ont de vastes cheminées à chambranles énormes, surmontées d'un manteau conique. Les voûtes sont ornées souvent de clefs pendantes, d'écussons, de devises ou de peintures. De fort petits cabinets pratiqués dans l'intérieur des murailles sont attenants à ces salles. La plupart servaient de chambres à coucher. (Voir le plan de la tour Blanche d'Issoudun et fig. 64.)

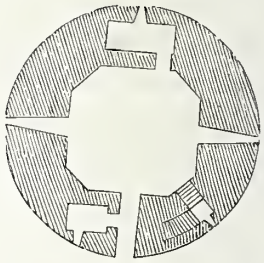


Fig. 64.

En général, le logement du châtelain est à une fort grande hauteur, soit pour être plus à l'abri d'une surprise, soit surtout pour être hors de l'atteinte des projectiles de l'ennemi. Les fenêtres, presque toujours irrégulièrement percées, ne se correspondent pas d'étage en étage. On craignait sans doute d'affaiblir les murailles, en y perçant des ouvertures sur la même ligne. Pratiquées dans des murs très-épais, leurs embrasures forment comme autant de cabinets, élevés d'une marche ou deux au-dessus du plancher de la salle qu'elles éclairent. Des bancs de pierre règnent de chaque côté. C'était la place ordinaire des habitants de la tour, lorsque le froid ne les obligeait pas à se rapprocher de la cheminée. (Fig. 65.)

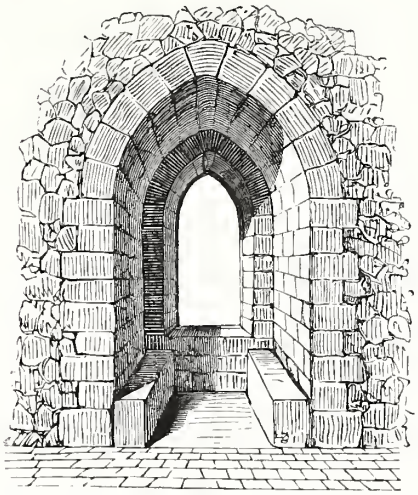


Fig. 65. Fenêtre avec bancs en pierre.

Par une dernière conséquence du principe général que nous avons exposé en commençant (qui consiste à rendre les parties d'une forteresse susceptibles d'être isolées), on imagina de diviser la maîtresse tour en deux parties indépendantes l'une de l'autre, séparées par un mur de refend, ayant chacune un escalier distinct, et ne communiquant l'une avec l'autre qu'au moyen de portes étroites. Le donjon de Chalusset (Haute-Vienne), offre un exemple de cette disposition, assez rare d'ailleurs (Fig. 66).

Dans beaucoup d'anciennes forteresses, on observe, au milieu de la maçonnerie des murs, des vides ménagés à dessein, formant comme des puits étroits et dont la destination est encore fort problématique, car je ne sache pas qu'on en ait encore exploré aucun, de manière à savoir où il aboutissait. Les uns ont supposé que ces vides servaient aux mêmes usages que, les ouvertures des voûtes, dont nous avons parlé plus haut, c'est-à-dire au transport des

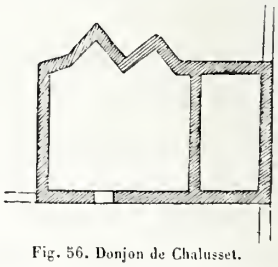


Fig. 56. Donjon de Chalusset.

munitions aux étages supérieurs; d'autres, avec plus de vraisemblance, y ont vu des conduits pour la voix, destinés à établir une communication entre les personnes placées à différents étages. Les dimensions très-variables, mais ordinairement resserrées, de ces tuyaux, peuvent donner lieu encore à plusieurs autres interprétations, qu'il serait inutile de rapporter ici. Il serait à désirer qu'on pût connaître les aboutissants de ces cavités, presque toujours encombrées de pierres, et nous ne pouvons que recommander cette recherche au zèle des antiquaires. Ces tuyaux ou ces puits, car il est difficile de leur donner un nom, sont, en général, verticaux ou légèrement obliques. On ne doit pas les confondre avec des cavités semblables, mais *horizontales*, qu'on rencontre dans quelques châteaux, notamment à Gisors. On suppose, avec beaucoup de vraisemblance, que ces cavités renfermaient primitivement des pièces de bois, faisant office d'ancres ou de chaînes, pour consolider la maçonnerie et en augmenter la résistance. J'ai observé, dans ces trous, des fragments de bois pourri, qui ne permettent guère de contester la destination qui vient d'être indiquée.

Il existe à Tours, rue des Trois-Pucelles, une maison en briques, du quinzième siècle, connue sous le nom de *Maison du bourreau*, et dont une tradition populaire fait la demeure de Tristan-l'Ermite. (L'origine de cette tradition est des plus ridicules, et repose tout entière sur une cordelière sculptée autour des chambranles; or, cette cordelière, ornement très-fréquent, comme on sait, passe aux yeux du vulgaire pour une corde à pendre, et l'on en a conclu que pareille enseigne ne pouvait convenir qu'au *compère* de Louis XI!) Au dernier étage d'une tourelle de cette maison, on remarque une petite niche où aboutit l'ouverture d'un tuyau circulaire, d'environ $0^{m},15$ de diamètre. On ne connaît pas l'autre extrémité. On sait seulement qu'il descend assez bas, car des réparations récentes ont fait reconnaître qu'il se prolongeait jusqu'au pied de la tourelle. A partir de là, le tuyau est obstrué. Comme il n'est point garni de plomb, ni même de mortier, à l'intérieur, on ne peut supposer qu'il ait servi de conduit pour l'eau; peut-être ce tuyau servait-il de porte-voix pour transmettre des ordres à l'étage inférieur.

Il est rare que la maîtresse-tour ne soit pas aussi la plus haute d'un château. Quelquefois cependant la disposition des localités a nécessité la construction d'une tour, spécialement destinée à servir d'observatoire ou de *guette*, comme on disait au Moyen Age. Les tours de cette espèce sont fort élevées, mais d'une bâtisse légère, n'ayant point de rôle à jouer dans la défense matérielle. On en voit un exemple curieux, au château de Castelnau près d'Alby. Souvent ces tours correspondent avec d'autres tours placées sur des points culminants, en sorte qu'au moyen d'un signal convenu on pouvait être instruit, en fort peu de temps, de l'approche d'une troupe ennemie. On voit beaucoup de ces tours dans les Pyrénées (on les appelle dans le Roussillon *atalayes*), et en Corse, elles forment comme une espèce de ceinture autour de l'île. On en trouve un assez grand nombre dans tous les pays de montagnes et le long des grands fleuves. La liaison de ces tours entre elles serait intéressante à étudier, car elle pourrait fournir des renseignements précieux sur les frontières des provinces au Moyen Age.

Quelques châteaux ont deux donjons, ou même davantage. C'est le développement, ou, si l'on veut, l'exagération du principe de l'isolement des ouvrages composant un système de fortification. C'est ainsi qu'à Chauvigny (Haute-Vienne), on voit, compris dans la même enceinte, quatre donjons assez grands chacun pour recevoir le nom de château.

L'existence simultanée de plusieurs châteaux, très-rapprochés les uns des autres, mais non compris dans la même enceinte, et appartenant à des propriétaires différents, est un fait qui n'est pas rare, mais dont l'explication est encore bien difficile. A une époque où les seigneurs châtelains vivaient les uns à l'égard des autres dans un état, sinon d'hostilité, du moins de suspicion continuelle, ce rapprochement a quelque chose d'incompréhensible. Nous en avons vu un exemple fort remarquable, à Tournemire, près d'Aurillac, où sur le même plateau existent les ruines de cinq châteaux ou donjons, contemporains en apparence (du treizième au quatorzième siècle), ayant eu différents maîtres, et situés à un trait d'arc l'un de l'autre. Sur les bords du Rhin et de la Moselle, et le long des versants orientaux des Vosges, on voit aussi nombre de châteaux situés si près les uns des autres, qu'il faut supposer que, dans le principe, ils auraient été bâtis par le même propriétaire, et qu'ils auraient fait partie d'un même système de fortification. (Voir, dans la Chronique de don Pero Niño, la description très-curieuse du château de l'amiral Arnaud de Trie, dont la femme demeurait dans un château séparé, avec pont-levis, mais compris dans l'enceinte fortifiée qui renfermait celui de l'amiral, *Cronicas de Castilla*, *Cr. de don Pero Nino*, p. 116).

L'usage des donjons s'est conservé jusque dans les fortifications du seizième siècle. Nous en donnons ici un exemple assez curieux, où l'on peut remarquer la forme bizarre de la construction, dont le plan varie à chaque étage, et le système des meurtrières (pour des armes à feu), beaucoup plus compliqué que réellement efficace. (Fig. 67 et 68.)

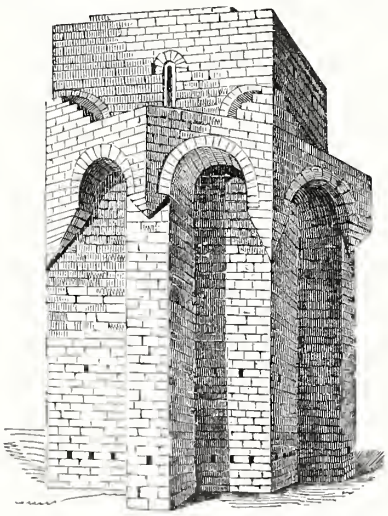


Fig. 67. Tour de Clansayes (Drôme.)

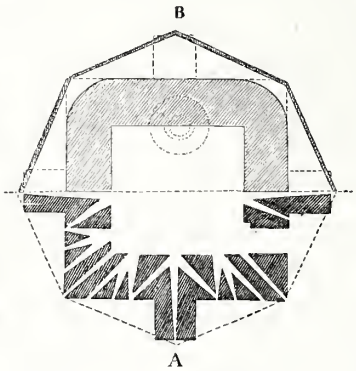


Fig. 68 Tour de Clansayes.
A, rez-de-chaussée B, premier étage.

11. Souterrains. La plupart des châteaux et surtout des donjons renferment des souterrains plus ou moins vastes et qui avaient des destinations différentes. Le plus grand nombre servaient de magasins; quelques-uns recevaient des prisonniers; d'autres, enfin, débouchant à une assez grande distance du château, auquel ils appartiennent, paraissent avoir fourni, dans quelques localités, un moyen de communiquer secrètement avec la campagne, et de quitter le château, lorsqu'il était devenu impossible de le défendre. Froissart fournit

quelques exemples de faits semblables. On voit, dans les ruines du château de Chinon, quelques galeries auxquelles on peut attribuer la même destination.

Nous n'avons rien à dire des caves ou magasins souterrains qui ne présentent que les dispositions usitées dans l'architecture civile. (Fig. 69.)

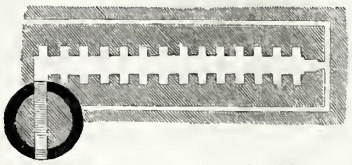


Fig. 69. Magasins du château de Viviers.

Quant aux cachots, on remarquera quelquefois avec quels raffinements barbares on privait le prisonnier, de lumière et presque de tout moyen de renouveler l'air. Il y a des cachots qui ne reçoivent l'air, que par des tuyaux étroits, souvent coudés dans leur trajet, soit pour rendre les évasions plus difficiles, soit pour empêcher que la lumière ne pénétrât quelques moments dans la demeure du captif. La prison de Louis Sforce, dans le château de Loches, ne reçoit de jour, que par un corridor qui l'isole du mur de la forteresse. Des fers, des bancs de pierre, des ceps où l'on engageait, dit-on, les jambes des prisonniers, se rencontrent parfois dans ces horribles lieux.

C'est encore dans les souterrains des châteaux, ou du moins dans les salles basses, qu'on interrogeait les détenus et qu'on leur donnait la question. Souvent, une salle a été destinée particulièrement à cet usage, et l'on en voit encore une au château des Papes, à Avignon, dont le nom, *la Veille*, rappelle l'instrument de torture qu'elle renfermait. Toutefois, nous devons avertir nos lecteurs de se tenir en garde contre les traditions locales qui s'attachent aux souterrains des donjons. On donne trop souvent des couleurs atroces au Moyen Age, et l'imagination accepte trop facilement les scènes d'horreurs que les romanciers placent dans de semblables lieux. Combien de celliers ou de magasins de bois n'ont pas été pris pour d'affreux cachots! Combien d'os, débris de cuisines, n'ont pas été regardés comme les restes des victimes de la tyrannie féodale!

C'est avec la même réserve qu'il faut examiner les cachots désignés sous le nom d'*oubliettes*, espèce de puits où l'on descendait des prisonniers destinés à périr de faim, ou bien qu'on tuait en les y précipitant d'un lieu élevé dont le plancher se dérobait sous leurs pieds. Sans révoquer absolument en doute l'existence des oubliettes, on doit cependant les considérer comme fort rares, et ne les admettre que lorsqu'une semblable destination est bien démontrée. Les oubliettes *probables*, que nous avons examinées, consistent en un puits profond, ménagé dans un massif de constructions, et recouvert autrefois par un plancher. Quelquefois des portes s'ouvrent vers le haut de ces puits, sans apparence d'escalier ou de machine pour y descendre. Telle est à peu près la disposition des oubliettes qu'on montre dans les

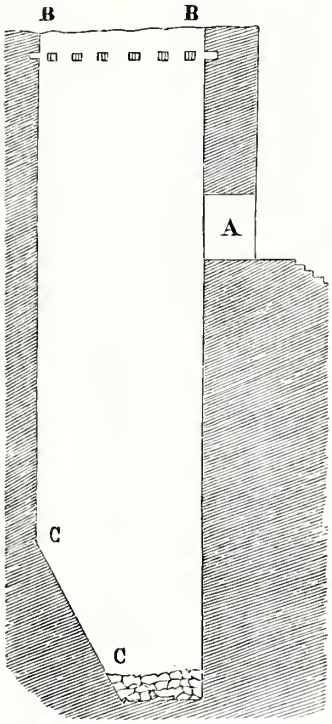


Fig. 70. Oubliettes du château de Chinon.

ruines du château de Chinon, et que fera mieux comprendre la coupe ci-dessus.

La porte A donne abruptement sur l'intérieur du puits. Des trous B, B, disposés à quelques mètres au-dessus, dans les quatre murs qui forment les parois du puits, annoncent qu'un plancher a existé. On suppose qu'il était percé d'une trappe qu'on pouvait faire jouer par la porte A. L'usage du plan incliné C C n'est pas facile à comprendre. Au reste, le fond du puits étant rempli de gravois, on ne peut juger, à présent, de sa profondeur.

Peut-être le fond de ce puits était-il formé par un angle aigu, afin de rendre plus pénible la position du malheureux qu'on y descendait, en l'empêchant ainsi de se coucher. C'est un raffinement de cruauté dont on verra un autre exemple dans les oubliettes de la Bastille. (Voyez Pl. VI, fig. 2.)

Nous venons d'analyser successivement toutes les parties qui composent une forteresse du Moyen Age; nous examinerons maintenant d'une manière sommaire l'ensemble de quelques fortifications.

A. Enceinte de ville. Cité de Carcassonne (Voir Pl. VII, fig. 7). Elle occupe un plateau, d'accès très-difficile, au couchant. Elle a deux enceintes : la première (l'enceinte extérieure) est bâtie sur le versant de la colline; la seconde, plus élevée, la commande par conséquent. Les deux enceintes ne se confondent qu'en un seul point, du côté du couchant, parce que là les escarpements naturels paraissaient une défense suffisante. On a placé le château, du même côté, par la même raison, et parce que l'assaillant devait, suivant toute probabilité, commencer ses attaques du côté opposé. Ce château, tangent aux deux enceintes, peut en être isolé : d'un côté, il communique à la ville, de l'autre, à la campagne, par une barbacane F. On observera que l'enceinte intérieure de la ville est sensiblement plus forte que l'extérieure, et que ses tours sont beaucoup plus rapprochées; enfin qu'elle a plusieurs tours fermées, tandis que l'enceinte extérieure n'a que des tours ouvertes à la gorge. La porte principale de la ville (la porte Narbonnaise, du côté du levant) s'ouvre entre deux fortes tours, liées ensemble, qui forment à elles seules comme une espèce de château indépendant. Une partie de l'enceinte intérieure, quelques tours et leurs courtines, bâties à petit appareil, entremêlé d'assises de larges briques, passe pour être de construction romaine, mais plus probablement elle est l'œuvre des derniers rois visigoths. Le reste de la même enceinte, ainsi que le château, paraissent appartenir au treizième siècle, sauf une tour et quelques parties de murailles, qu'on peut attribuer au douzième. L'enceinte extérieure date, suivant toute apparence, de la fin du treizième ou du commencement du quatorzième siècle.

B. Chateau dépendant d'une ville. Château de Fougères (Pl. VII, fig. 2). Il est bâti dans la partie basse de la ville. Ici c'est l'endroit vulnérable de la ville que l'on a défendu par un château, si toutefois le château, ou du moins son donjon M, n'est pas plus ancien que la ville.

A, A', rempart de la ville.

B, porte du château.

C, seconde porte. On observera que la première porte est défendue par trois tours, qu'après avoir surmonté cet obstacle on rencontre un pont sur un ruisseau très-encaissé K, et que l'ennemi, maître de la porte B et du pont, n'a encore obtenu qu'un très mince avantage, car il est en butte aux traits des tours C et I, qui dominent la cour comprise entre les deux portes B et C.

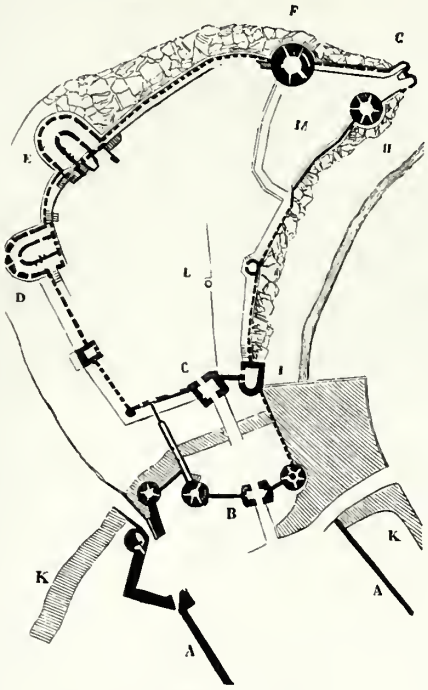


Fig. 71. Château de Fougères.

D, tour de Raoul.

E, tour de Surienne.

On doit noter les dimensions extraordinaires de ces tours. Elles ont des embrasures pour des canons et devaient battre, l'une D, l'espace compris entre le château et la ville, l'autre, la courtine E F, protégée d'ailleurs par des rochers qui présentent un escarpement très-roide. Ces deux tours réunies protègent un angle saillant de l'enceinte, naturellement le plus exposé. Elles paraissent de construction relativement moderne.

F, maîtresse tour du donjon, ou *Melusine*.

G, porte, ou plutôt fenêtre élevée qui paraît avoir eu autrefois un pont-levis pour communiquer à un ouvrage avancé, détruit aujourd'hui.

H, tour du Gobelin.

L, puits.

La cour du donjon M est beaucoup plus élevée que la basse-cour. Tout le donjon paraît antérieur au reste des fortifications. Les deux tours F H remontent probablement au douzième siècle. Le reste du château paraît dater du quatorzième au seizième siècle. La plupart des tours et des courtines du château proprement dit appartiennent au quinzième siècle.

Le Louvre. (Fig. 72.) Tour ronde ou donjon isolé au centre de la basse-cour. Trois portes, défendues chacune par deux tours. Bâtiments d'habitation disposés le long des courtines flanquées par des tours rondes très-rapprochées. Les tours d'angles sont beaucoup plus saillantes que les autres. Un fossé entoure tout le château. Petits ouvrages avancés aux abords des ponts. Le Louvre fut commencé par Philippe-Auguste, dans

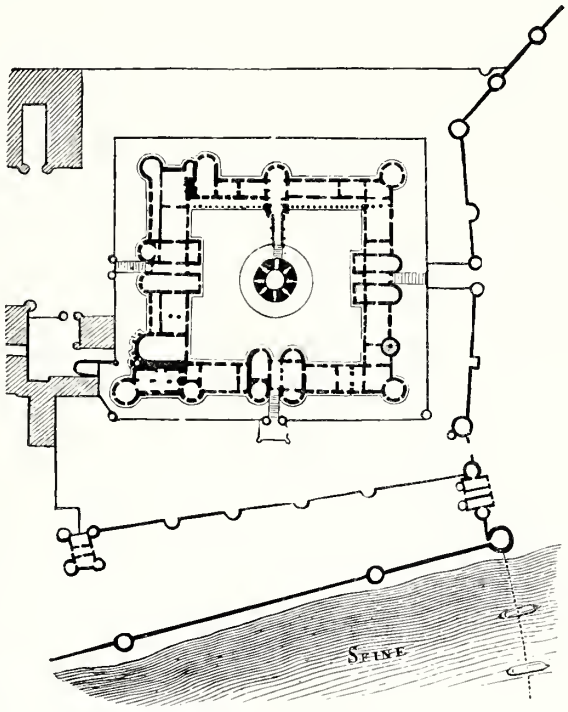


Fig. 72. Le Louvre.

les premières années du treizième siècle. Il était tangent à la muraille de Paris, et défendait la ville au couchant.

La Bastille. (Fig. 73.) Son plan forme à peu près un parallélogramme. Huit grosses tours rondes, à base conique, fort rapprochées, liées entre elles par des courtines aussi hautes que les tours; créneaux et machicoulis (Pl. VIII); fossés avec parapets extérieurs sur la contrescarpe; appartements dans les tours et le long des courtines; deux basses-cours séparées par un corps de bâtiment. Point de donjon à proprement parler; étages des tours voûtés ou portés sur des charpentes; ces dernières doubles, afin de rendre plus difficiles les communications entre les prisonniers (disposition moderne); oubliettes, ou cul de basse-fossse, dont le fond est en cône renversé.

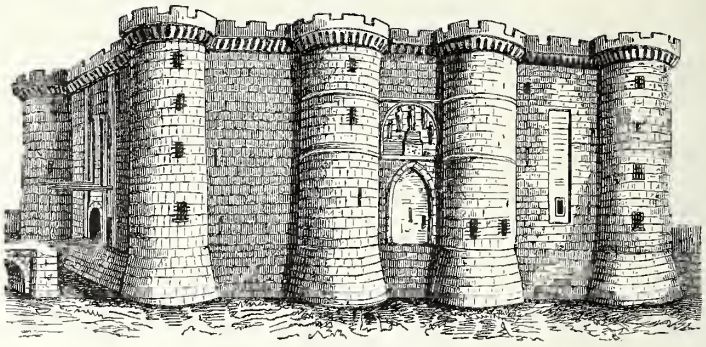


Fig. 73. La Bastille.

La Bastille fut commencée en 1370.

C. Chateau isolé. Château de Chalusset. (Fig. 74 et 75.)

Il est situé sur une espèce de presqu'île triangulaire, qui forme un plateau élevé entre deux ruisseaux encaissés, et n'est accessible que par l'une ou l'autre de ses extrémités, les ruisseaux et des escarpements abruptes protégeant ses flancs contre toute attaque. C'est vers le confluent des deux ruisseaux que la pente est plus douce et que le terrain s'abaisse le plus. On a pensé que c'était le côté vulnérable de la place, et c'est sur ce point que l'on a accumulé les moyens de défense.

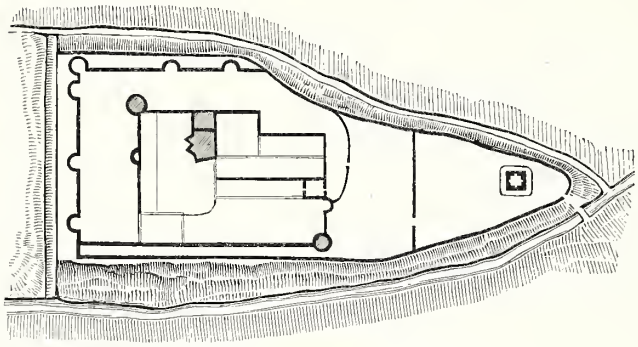


Fig. 74. Plan du château de Chalusset.

Après avoir franchi le pont qui, sans doute, était fortifié autrefois, on trouve une muraille continue qui enveloppe tout le plateau; cette muraille franchie, on rencontre une tour carrée, isolée, avec un fossé profond. C'est un fort détaché qu'il fallait emporter avant d'attaquer le château. Puis, se présente une muraille qui intercepte toute communication avec la partie supérieure du plateau.

Fig. 75. Coupe du château de Chalusset.

Au delà s'offre une autre muraille basse, qui forme une espèce de redoute en avant de la porte du château.

Cette porte s'ouvre à gauche de celle de la redoute, et est protégée par un massif épais et par une tour qui la flanque, en se projetant en avant du périmètre du château. On trouve une première cour, puis une seconde porte. On est alors dans l'intérieur du château; à droite et à gauche sont les bâtiments d'habitation, magasins, etc.

Le donjon, de forme très-irrégulière, est situé dans un angle de la basse-cour. Il est divisé en deux parties par un grand mur de refend qui s'élève jusqu'au sommet. Chaque partie de ce donjon a son escalier indépendant.

Du côté opposé, c'est-à-dire à la base du triangle formé par le plateau, le rocher, excavé, présente pour premier obstacle un large fossé; derrière, s'élève une muraille flanquée de tours très-rapprochées; puis, vient l'enceinte intérieure du château qui enferme la basse-cour.

Bien que la roideur des pentes et que les deux ruisseaux semblent mettre les deux grands côtés du triangle à l'abri de toute attaque, les escarpements sont partout bordés de murs et quelquefois même l'enceinte est double.

Le château de Chalusset, aujourd'hui fort ruiné, paraît avoir été bâti, ou du moins très-agrandi, vers la fin du douzième siècle. C'est à cette époque qu'on peut rapporter toutes ses dispositions principales, retouchées d'ailleurs, comme il semble, jusqu'au seizième et au dix-septième siècles.

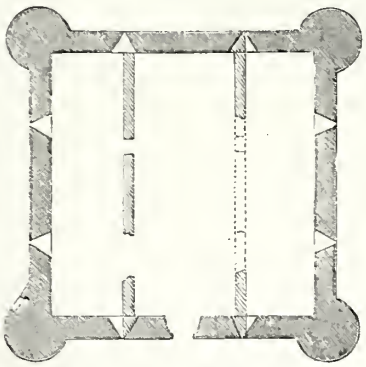


Fig. 76. La Castera (rez-de-chaussée).

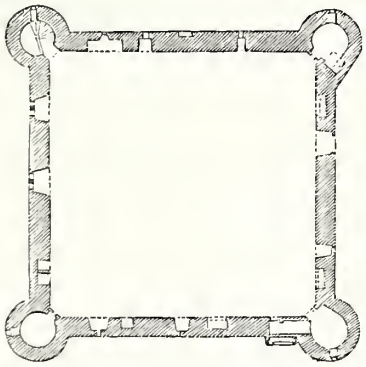


Fig. 77. Premier étage.

D. Tours ou petits chateaux isolés. Le Castera, près de Bordeaux. (Fig. 76 et 77). Grosse tour carrée avec tourelles aux angles. Point de basse-cour; nuls ouvrages avancés. En raison de la largeur de cette tour, on a divisé le rez-de-chaussée par des murs de refend, afin de donner un appui au plancher du premier étage.

Le Castera paraît dater du treizième siècle.

E. Églises fortifiées. Il existe en France plusieurs églises, construites ou disposées de manière à pouvoir au besoin recevoir une garnison et soutenir un siége. La plupart ont des fenêtres élevées, des galeries régnant le long des murs et bordées de créneaux et de machicoulis. Quelques-unes sont environnées d'une enceinte crénelée, dans l'intérieur de laquelle les habitants du voisinage trouvaient un refuge au moment d'une invasion. Nous donnons, Pl. XI, le plan de l'église de Luz (Hautes-Pyrénées). On pénètre dans l'enceinte, qui consiste en une forte muraille crénelée, par une porte basse percée

dans une tour carrée A, et défendue par un machicoulis. L'église est surmontée d'un clocher fort élevé qui sert à la fois de donjon et de *guette*. On remarque que les ouvertures de ce clocher sont irrégulièrement pratiquées dans la maçonnerie; chacune regarde un des débouchés de la vallée. A l'approche d'un ennemi, la cloche d'alarme se faisait entendre, et les habitants de la campagne se renfermaient aussitôt dans l'enceinte avec leurs bestiaux. La cloche de Luz correspondait, d'ailleurs, au moyen de signaux, avec quelques tours élevées dans les montagnes.

SIÉGES.

Pour rendre ce travail moins incomplet, nous y joignons un exposé très-sommaire des opérations usitées au Moyen Age pour l'attaque et la défense des places.

Avant le perfectionnement de l'artillerie, il y avait un grand nombre de places imprenables. Tout château construit sur des hauteurs assez escarpées pour qu'on n'y pût conduire des machines, tout rempart fondé sur le granit, et, par conséquent, inattaquable au pic du mineur, pouvait braver une armée nombreuse et ne cédait qu'à la famine. Or, dans un temps où il n'y avait pas d'armées permanentes, un blocus rigoureux était difficile, et, pour l'ordinaire, on se bornait à surveiller une place par des garnisons établies dans les châteaux du voisinage; elles tâchaient d'intercepter les convois, et elles épiaient l'occasion de tenter une surprise.

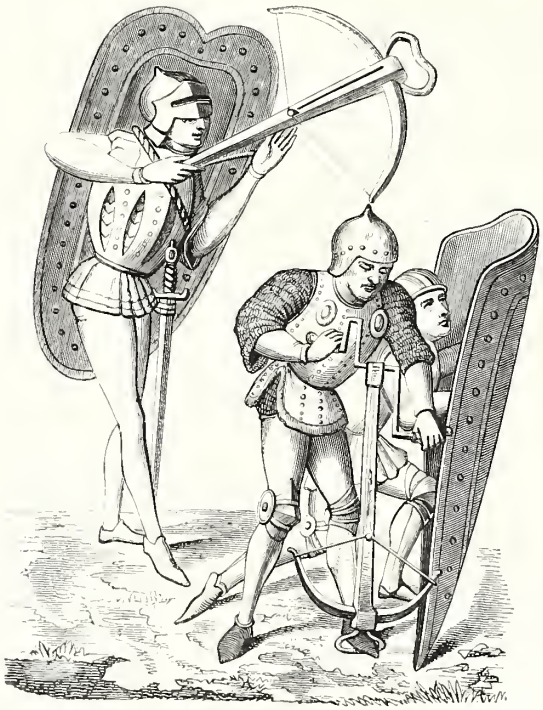


Fig. 78. Arbalétriers protégés par des pavois; d'après une miniature des *Chroniques de Froissart* (XVe siècle), Ms. en 4 vol. in-fol. — Bibl. Nat. de Par.

Plus on s'éloigne de l'époque romaine et plus la science de l'ingénieur paraît perdre de son importance dans l'attaque et la défense des places. Au quatorzième siècle, les siéges se réduisent, en quelque sorte, à des escalades hardies, surtout dans le nord de l'Europe, où les traditions antiques s'oublièrent plus vite que dans le midi; et l'on peut remarquer, à ce sujet, que, tandis que Froissard ne raconte aucun siége mémorable, Ayala décrit avec détail des travaux immenses, et des machines puissantes, employées pour réduire des villes de premier ordre. Les ingénieurs espagnols étaient, pour la plupart, des Musulmans, et jusqu'au seizième siècle, les Turcs et les Arabes passèrent pour supérieurs aux Occidentaux dans la poliorcétique.

Après avoir reconnu une place, la première opération des assiégeants consistait à prendre et à détruire les ouvrages avancés, tels que poternes, barbacannes, bar-

rières, en un mot toutes les fortifications élevées en avant du fossé. La plupart de ces ouvrages étant en bois, on les démolissait à coups de hache, ou bien on les brûlait avec des flèches garnies d'étoupes soufrées ou de toute autre composition incendiaire.

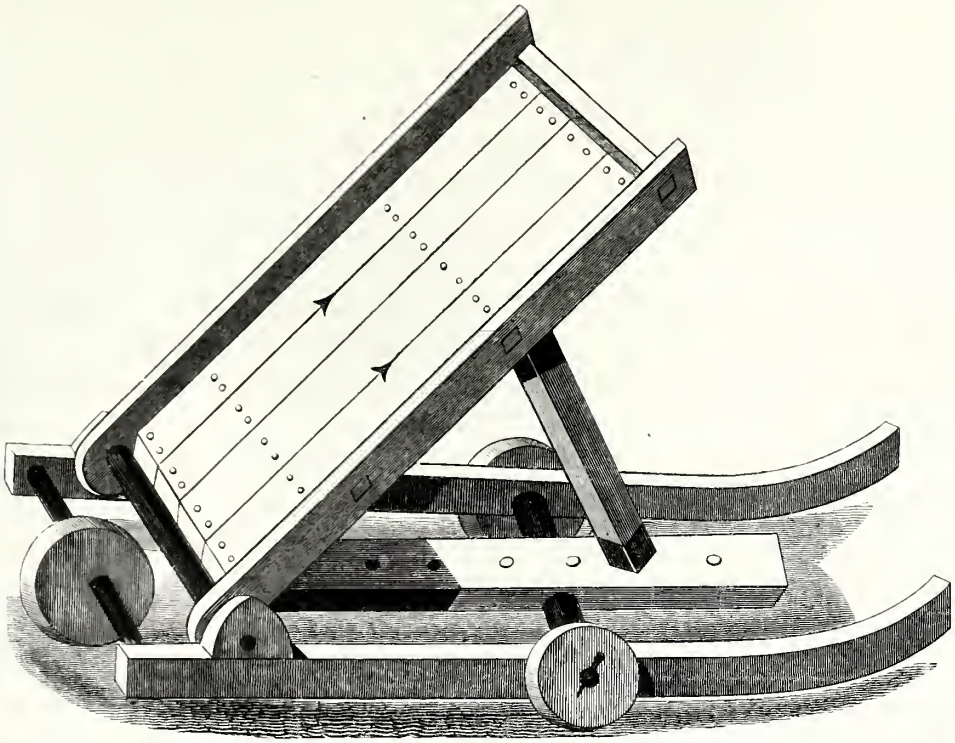


Fig. 79. Mantelet. — « Cest engin est moult bon contre trait et pour gens d'armes approchier de lens enemis. » (Ms. du XVe siècle)

Si le corps de la place n'était pas trop bien fortifié pour rendre impossible une attaque de vive force, on tentait aussitôt l'escalade. A cet effet, on comblait le fossé avec des fascines, ou l'on y descendait des échelles qu'on dressait ensuite contre le rempart. Cependant des archers écartaient à coups de flèches les défenseurs des plate-formes et des fenêtres. Les soldats chargés de ce service portaient de grands boucliers, nommés *pavois*, souvent terminés à leur extrémité inférieure par une pointe de fer qui permettait de les ficher dans le sol. A l'abri de ces boucliers, les gens de trait, postés sur le revers du fossé, protégeaient les soldats qui montaient à l'assaut. (Fig. 78). A défaut de pavois, on se servait de planches, souvent de portes enlevées aux maisons du voisinage. Il était rare que les archers s'exposassent à découvert aux décharges de l'assiégé. Les arbalétriers surtout, qui bandaient leurs arcs au

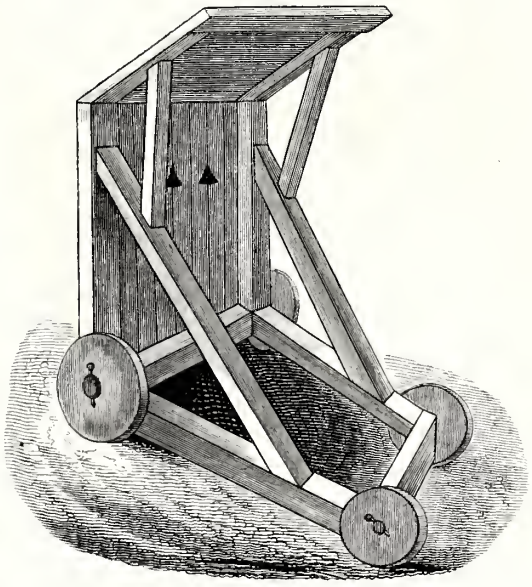


Fig. 80. Mantelet. — « Cest engin est nug demi chat pur approchier pres d'une forteresse pour miner et abatre les murs. » (Ms. du XVe siècle.)

moyen d'un appareil assez compliqué et exigeant du temps pour mettre l'arme en état de tirer, avaient besoin d'être bien *paveschiés* (couverts de pavois), selon l'expression de Froissard. Des parapets portatifs en bois, nommés *mantelets*, étaient employés au même usage. Nous donnons ici le dessin de deux de ces machines (fig. 79 et 80).

Si le siége tirait en longueur, l'assiégeant protégeait ses approches par des ouvrages en bois, en terre et même en pierre, assez élevés pour permettre à ses archers de plonger sur les plate-formes de la place investie et de tirer d'en haut avec avantage sur ceux qui les défendaient. Des tours en bois à plusieurs étages étaient montées pièce à pièce au bord du fossé, ou bien on les construisait hors de la portée des machines de l'ennemi, et on les faisait avancer sur des rouleaux jusqu'au pied des murailles (Fig. 81). Au siége de Toulouse, en 1218, Simon de Montfort fit fabriquer une semblable machine, qui, si l'on en croit l'auteur du poëme des Albigeois, suspect d'exagération, il est vrai, devait contenir cinq cent cinquante hommes.

Yeu fas fer una gata...
Quelh soler e las alas, el trau, el cabiron,
Elh portal e las voutas, el fial, el estaon,
Son de fer e dacer tuit lassat environ.
Quatre cens cavalier dels millor c'ab nos son
Cente L arquier complits de garnison
Mettrai ins on la gata.
V. 7845.

« Je ferai faire une *chatte,* dont les planchers, les côtés, les poutres et les chevrons, « la porte et les voûtes, les balcons et les parapets seront de fer et d'acier tout à l'en- « tour garnis. Quatre cents chevaliers des meilleurs que nous ayons, cent cinquante « archers pour garnison complète, je les mettrai dans la *chatte.* »

Le nom roman de *gata*, chatte, donné à cette machine, est une allusion à la ruse et à l'adresse du chat pour saisir sa proie. Dans le nord de la France, ces tours sont désignées sous les noms de *chats, châteaux, bretesches, belfrois.* L'auteur de la Chronique en vers de Bertrand Duguesclin appelle de ce dernier nom la tour que les Anglais firent construire au siége de Rennes en 1356.

Un grand *belfroi* de bois orent fait charpenter
Et le firent a dont a Resnes amener,
Jusque près des fossés le firent traïsner.
Si *belfrois* fut moult hauz quant le firent lever;
Grande plenté de gent y pooit bien entrer.
V. 1855.

Quand les traits lancés des étages supérieurs de ces tours avaient chassé les assiégés des plate-formes, on abaissait un pont sur le rempart, et le combat s'engageait alors main à main.

L'assiégé, pour empêcher ou retarder l'approche de ces redoutables machines, lançait

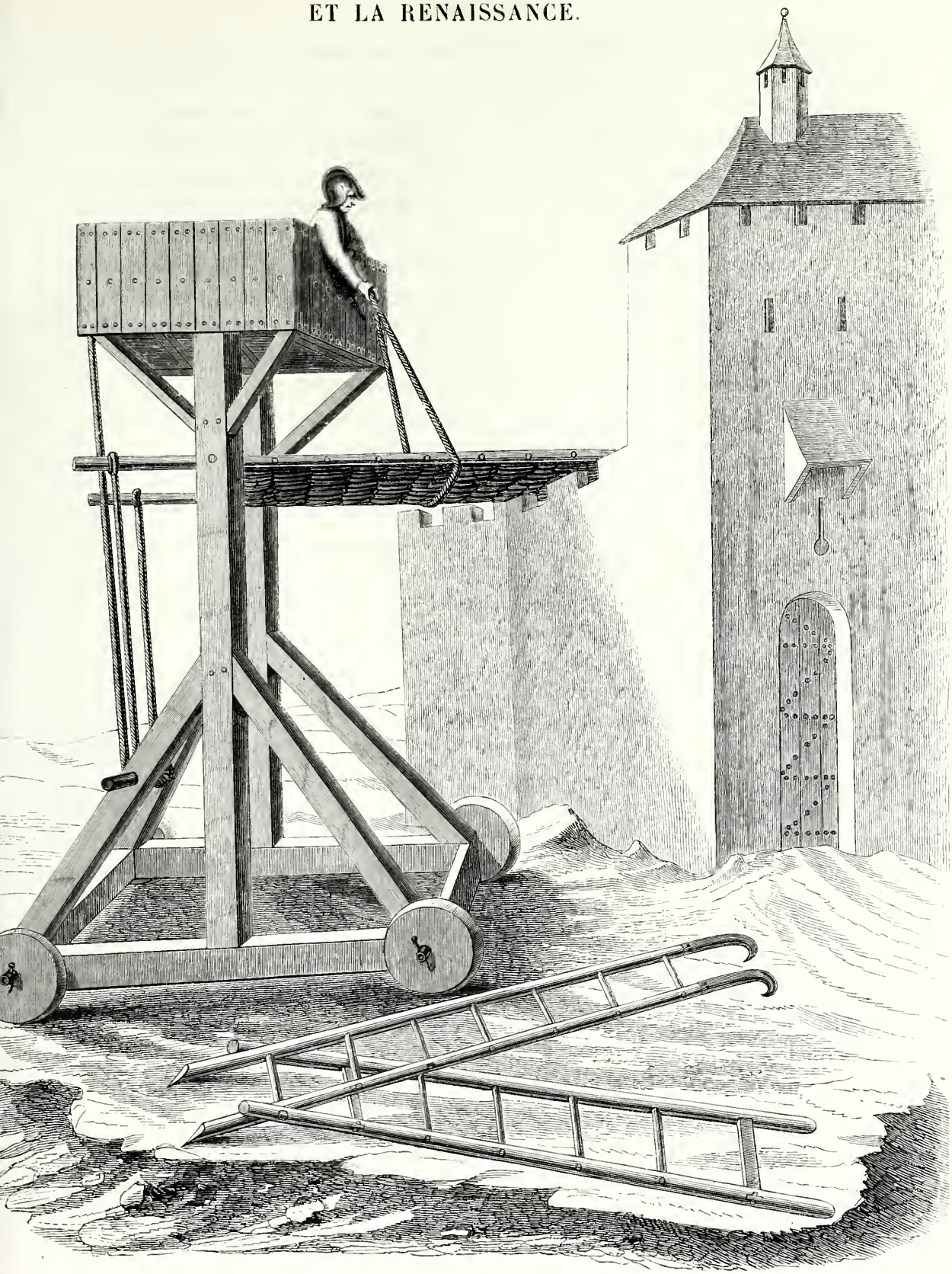


Fig. 81. Tour roulante avec un pont pour donner l'assaut. (Ms. du XVe siècle. Bibl. Nat. de Paris.)

contre elles des pierres énormes et des traits enflammés ; quelquefois il minait ou inondait le terrain sur lequel elle devait rouler, en sorte qu'elle se renversât par son propre poids. On a vu par les vers romans cités plus haut, que des ferrures multipliées paraissaient suffisantes pour garantir les befrois du choc des projectiles. On les recouvrait de peaux fraîchement écorchées et enduites de glaise pour les préserver du feu ; enfin on sondait et on nivelait soigneusement le terrain qu'elles devaient parcourir jusqu'au pied des remparts.

Les tours roulantes avaient pour but d'amener rapidement l'assaillant sur la crête des murailles. On employait encore, pour réduire les places, la sape, la mine et des machines.

Des mineurs armés de pics descendaient dans le fossé, sous la protection d'un corps d'archers. Un toit incliné, composé de madriers épais ou bien de mantelets, les mettait à l'abri des projectiles qu'on lançait sur eux du haut des courtines. Sous ce toit, ils travaillaient à percer la muraille en arrachant pierre à pierre, jusqu'à y faire un trou assez large pour que plusieurs soldats pussent y pénétrer à la fois.

On sent que l'assiégé, voyant de quel côté l'ennemi dirigeait ses efforts, cherchait à réunir sur ce point tous ses moyens de défense. Tantôt il tâchait d'écraser les mantelets sous le poids de grosses pierres ; tantôt, en construisant un contre-mur, il retardait indéfiniment les progrès des travailleurs.

Les mines avaient cet avantage sur la sape, que l'assiégeant, n'étant pas en vue, pouvait surprendre son ennemi.

A cet effet, on creusait, à quelque distance de la place assiégée, une galerie souterraine que l'on poussait jusque sous les fondations des remparts et surtout des tours. A mesure que la galerie se creusait, on soutenait les terres par des blindages. Arrivé sous les fondations, on les étançonnait avec des madriers, en sorte qu'elles ne se soutinssent plus que sur cette charpente. Alors on disposait, autour des étais, des sarments et des matières inflammables où l'on mettait le feu. Les étais consumés, les murailles s'écroulaient, offrant à l'assaillant une large brèche sur laquelle il s'élançait aussitôt.

Cette opération offrait, on le sent, de grandes difficultés ; d'abord, pour dérober le travail à l'assiégé que pouvait alarmer le bruit des pioches, l'enlèvement des terres ou les oscillations même des murailles minées. On voit cependant, dans Ayala, que les ingénieurs de Henri de Trastamare, en 1368, parvinrent à miner une tour de Tolède, sans être découverts ; mais leurs étais avaient été mal disposés, et quand ils les eurent brûlés, la tour demeura debout. (*Cronica del rey don Pedro*, p. 531.)

Les Anglais employèrent la mine tout aussi inutilement au siége de Rennes, en 1356. Le gouverneur de la place découvrit le lieu où travaillaient les mineurs, en faisant placer, en différents endroits de la ville, des bassins de métal avec une balle dedans. L'ébranlement causé par les coups de pioche, faisant remuer la balle et résonner le bassin, révélait la présence de l'ennemi.

Là fit li Tors-boiteux commandes à haut ton
Que chascen fit pendre ung bacin en sa maison...

Et par iceux bacins entendirent le son
Là où la mine étoit, et par ce le scût-on.

Chron. de Duguesclin, v. 1185.

Le travail lent et pénible du mineur était remplacé avec avantage par l'action plus énergique de machines destinées à renverser les murailles. Ces machines, d'ailleurs très-imparfaitement connues, paraissent empruntés aux anciens; et il est vraisemblable que les ingénieurs du Moyen Age avaient conservé maintes traditions qui se sont perdues depuis. Alors même qu'on fait la part de l'exagération naturelle à des auteurs, étrangers ordinairement à l'art de la guerre, on ne peut méconnaître la puissance formidable des engins en usage avant l'invention de la poudre. Pendant les guerres des Guelfes et des Gibelins aux douzième et treizième siècles, notamment aux siéges de Crème en 1159, d'Alexandrie en 1175, de Modène en 1249, on vit des tours renversées par le choc des pierres lancées contre elles; et des auteurs dignes de foi attestent que les *bricoles* jetaient, à de grandes distances, des quartiers de roc assez gros pour servir de fondations à des édifices. Les Bolonais, au siége de Modène, lancèrent par dessus les remparts, jusqu'au milieu de la ville, un âne mort, ferré d'argent. La fontaine où l'animal tomba existe encore et porte le nom de *Fontana dell' Asino*.

Essayons, au moyen de quelques rares monuments et des descriptions que nous ont conservées quelques historiens, de reconstruire ces machines que la puissance plus terrible de la poudre a fait rapidement oublier. On peut les diviser en deux classes : les unes destinées à battre en brèche de près; les autres, à opérer à une distance plus ou moins grande des murs d'une ville assiégée.

Le belier paraît avoir été connu de toute antiquité. Les monuments de Ninive en donnent une représentation, et on le retrouve, au Moyen Age, sous un grand nombre de noms différents, parmi lesquels on remarque celui de *chat* ou de *chatte*, mot générique comme il semble, applicable à toutes les machines servant à prendre des places.

L'auteur anonyme de la Chronique des Albigeois le décrit sous le nom de *bosson ;* et les vers suivants expriment assez bien les effets de cet engin et les moyens employés pour le combattre :

A la santa Pasqua es lo bossos tendutz,
Ques be loncs e ferratz e adreitz e agutz;
Tan fer e trenca e briza que lo murs es fondutz...
Ans feiron latz de corda ques ab l'engenh tendutz
Ab quel cap del bosso fo pres e retengutz.
V. 4487.

« A la sainte Pâques, le bosson est mis en batterie; il est long, ferré, droit, aiguisé; « tant frappe et tranche et brise, que le mur est enfoncé; mais ils firent un lacs de corde « tendu par un engin, et dans ce nœud la tête du bosson est prise et retenue. »

Le bélier est une longue poutre suspendue par son milieu à un chevalet. Le côté tourné vers le mur, contre lequel il agit, se termine soit par une chape de fer, soit par une

pointe aiguë. Cette poutre, mise en mouvement à force de bras et heurtant sans cesse une muraille, disjoignait les pierres et les renversait, ou bien les brisait les unes après les autres jusqu'à faire une brèche. Quelques manuscrits représentent la tête de l'instrument terminée par deux ou plusieurs pointes, et il paraît qu'après avoir choqué contre la muraille, on imprimait quelquefois à la poutre un mouvement de rotation sur son axe; elle opérait alors comme une tarière et perçait un trou dans les pierres déjà fendues par les premiers chocs. Lorsque des circonstances particulières ne permettaient pas de suspendre le bélier, on le disposait sur des roues et on battait les murailles, en le faisant alternativement rouler en avant et en arrière. (Voy. la fig. 81 et Pl. XI, fig. 1.)

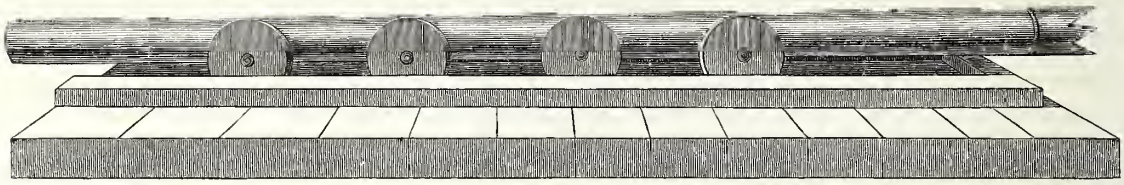


Fig. 81. Bélier porté sur des roues, d'après une miniature du Ms. *de Machinis bellicis*, n° 7239, Bibl. Nat. de Paris.

De leur côté, les assiégés faisaient leurs efforts pour rompre la tête ferrée du bélier, en lançant dessus des pierres ou de grosses poutres, ou bien, comme on l'a vu dans les vers précédents, en la prenant dans un nœud de cordes. Un puissant levier et un système de contre-poids enlevaient alors le bélier et le rendait inutile. Quelquefois on lui opposait un épais matelas sur lequel ses coups venaient s'amortir.

Si les murailles n'avaient qu'une épaisseur médiocre, on ne prenait pas la peine de dresser un chevalet ou des plates-formes pour mettre le bélier en batterie. Une longue poutre, portée par plusieurs hommes, qui la poussaient tous ensemble contre le mur, suffisait pour faire brèche. Froissart nous fournit un exemple curieux de ces béliers, improvisés au moment d'un assaut.

Le comte de Hainaut, après une attaque infructueuse contre la forteresse de Saint-Amandes, réunit des chevaliers : « Adonc fut là qui dit : — « Sire, sire, à cet endroit ici ne les aurions jamais, car la porte est forte, et la voie étroite; si cousteroit trop des vostres à conquerir : mais faites apporter de grands mairains ouvrés en manière de pilot, et heurter aux murs de l'abbaye. Nous vous certifions que par force on la pertuisera en plusieurs lieux, et si nous sommes en l'abbaye, la ville est nostre, car il n'y a point d'entre deux entre la ville et l'abbaye. » Adonc commanda ledit comte qu'on fit ainsi comme pour le mieux on lui conseilloit, et pour la tost prendre. Si quist-on grands bois de chesne, et puis furent tantost ouvrés et aiguisés devant; et si s'accompagnoient à un pilot vingt ou trente, et s'écueilloient, et puis boutoient de grand randon contre le mur; et tant boutèrent de grand randon et si vertueusement, qu'ils pertuisèrent le mur de l'abbaye. » (Liv. I, 1re Part., Chap. 137.)

On comprend que cette manière *primitive* de battre en brèche, qui pouvait réussir contre l'enceinte d'un couvent, ne pouvait être employée avec succès contre les remparts épais d'une place de guerre.

Les machines destinées à lancer au loin des projectiles sont décrites sous des noms différents, entre lesquels il est aujourd'hui à peu près impossible de découvrir des différences de forme et d'usage. Nous n'essayerons pas d'établir des distinctions entre les *pierriers*, les *bricoles*, les *mangonneaux*, les *espringales*, les *aquerelles*, les *trabuchs*, etc. Toutes ces machines semblent correspondre à la catapulte des anciens, et servaient à lancer des boulets ou des pierres, quelquefois des matières incendiaires.

Un engin à jeter des pierres est figuré dans un bas-relief existant aujourd'hui dans l'église de Saint-Nazaire à Carcassonne. (Pl. IX.) Le sujet et l'époque en sont également inconnus. La gravure que nous en donnons nous dispenserait presque d'une description. Une poutre fort longue est posée en équilibre sur un chevalet de bois et se meut sur un axe. A l'une de ses extrémités, elle porte une espèce de poche ou un double crochet, où se place une pierre arrondie. A l'autre bout de la poutre sont attachées des cordes manœuvrées par plusieurs hommes placés en arrière, au-dessous du projectile. En tirant fortement à eux les cordes, ils font tourner rapidement la poutre sur son axe, et dans ce mouvement de rotation la pierre s'échappe lancée au loin. Cette machine est une grande fronde attachée à un bras gigantesque. La fig. 82, tirée d'un manuscrit du treizième siècle, offre la représentation grossière et, pour ainsi dire, abrégée de la même machine; seulement, on peut conjecturer que, pour donner plus de force et de rapidité au mouvement de la poutre, les cordes attachées à son extrémité étaient mises en communication avec de grandes roues qui, en tournant, la faisaient brusquement basculer.

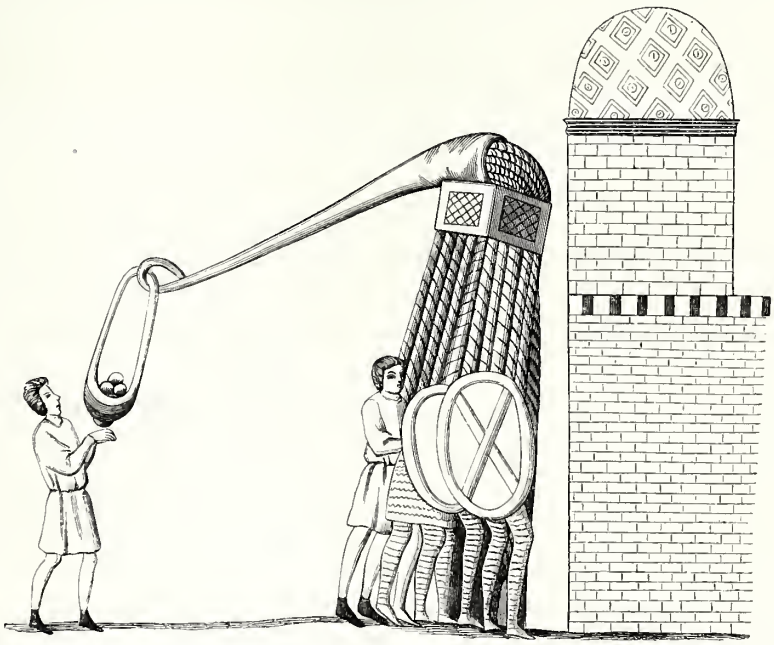


Fig. 82. Engin à jeter des pierres, d'après une miniature d'un Ms. du treizième siècle, intitulé : *Le Chevalier du Cygne*. N° 340, S. F. (Bibl. nat de Paris.)

Une autre espèce d'engin, décrit sous le nom de *mangonneau*, *bricole*, *trabuch*, etc., consistait en un affût de bois, formé d'épais madriers assemblés d'équerre. Entre les deux pièces latérales, on tendait des nerfs, des cordes de chanvre, ou des crins fortement tordus. Au milieu de ces cordes tordues s'élevait une perche, nommée *style* par les Romains au temps d'Ammien Marcellin, et que le chevalier Folard, qui a reconstruit cette machine, appelle un *cuilleron*. Par l'action des cordes tordues, le style est ramené en avant contre une traverse élevée au-dessus de l'affût. Elle est garnie

d'un fort coussin pour amortir le choc. Des hommes placés à un treuil, au bout de l'affût, abaissent le style horizontalement et tendent ainsi les cordes, de même que l'on bande une scie en faisant mouvoir sa clef. Le style peut être fixé momentanément à la partie postérieure de l'affût par un crochet qui se meut au moyen d'un *déclic*, espèce de détente. On charge alors l'engin, en plaçant un projectile dans la cuiller qui est à l'extrémité du style. Dès qu'on lâche le déclic, le style, violemment ramené contre la traverse par l'action des cordes tordues, lance avec force le projectile qu'il porte. Selon Vitruve, il y avait des catapultes qui lançaient des pierres de deux cent cinquante livres. On peut voir, dans son dixième livre, les détails de la construction de ces engins et les règles, d'après lesquelles il établit le rapport qui doit exister entre le poids du projectile et le diamètre des cordes tordues. La planche X, dessinée par M. Viollet-Leduc, suppléera à l'insuffisance de notre description.

Le recul ou plutôt les réactions de cette machine étaient telles, dit Ammien Marcellin, qu'elles auraient ébranlé et renversé les plate-formes sur lesquelles on les mettait en batterie, si l'on n'avait eu la précaution de placer sous l'affût un lit épais de paille ou de gazon. Cette espèce de matelas décomposait le contre-coup qui suivait chaque décharge.

Du temps de l'historien d'après lequel nous donnons ces détails, le style était retenu dans la position horizontale au moyen d'une cheville et d'un crochet. L'ingénieur, chargé de pointer, lâchait le style en faisant sauter la cheville d'un coup de maillet. Ce procédé un peu barbare paraît avoir été perfectionné au Moyen Age. C'était une détente, un *déclic* qui mettait le style en liberté : de là le mot *décliquer*, fréquemment employé par nos anciens écrivains, dans le sens de décharger un projectile. On l'appliqua même aux canons, bien qu'ils n'eussent pas de déclic.

On pointait les bricoles, en haussant ou abaissant, au moyen de coins de bois, un des petits côtés de l'affût, en allongeant ou raccourcissant le style; enfin on augmentait la force de torsion des cordes en les arrosant d'eau.

On conçoit que des pierres de cent livres, frappant coup sur coup une muraille, pouvaient y faire brèche; cependant l'usage le plus ordinaire des bricoles était d'écraser les toits des maisons et de briser les *hourds* élevés sur les remparts. On lançait, par le même moyen, des boulets incendiaires et des vases remplis de matières inflammables. Une chronique d'Alsace mentionne un singulier moyen d'attaque employé avec succès contre un de ces petits tyrans féodaux qui, retranché dans un château bien fortifié, mettait toute une province à contribution. Il était assiégé par les milices de Strasbourg. L'ingénieur de cette ville, qui était en même temps le doyen de la corporation des orfévres, fit venir dans son camp toutes les immondices, toutes les charognes qu'on put trouver aux environs. Chargées de ces singuliers projectiles, les bricoles strasbourgeoises tirèrent pendant trois jours sur le château. On était à l'époque des plus grandes chaleurs. La garnison, resserrée dans un petit espace et accablée par cette pluie hideuse, ne put résister à l'infection et mit bas les armes. Ce moyen étrange de prendre les places est d'ailleurs en-

seigné dans un manuscrit curieux de la Bibliothèque Nationale, et nous présentons (Pl. XI.), d'après ce manuscrit, la machine qui sert à lancer soit du feu, soit des immondices. M. Viollet-Leduc, pour rendre cette machine plus intelligible, a bien voulu nous donner le dessin ci-joint, qui en explique le mécanisme. C'est une poutre mobile sur un axe, chargée à l'une de ses extrémités B de rondelles de fer fort lourdes. A l'autre bout de la poutre est attachée une espèce de fourche E E, et une corde terminée par un œil C, qui s'engage dans un crochet D. On place le projectile sur la fourche, et on l'assujétit au moyen de la corde; puis, avec un treuil A, on fait basculer la poutre, jusqu'à ce que l'extrémité chargée d'un poids soit élevée en l'air. Si on fait cesser tout à coup l'action du treuil, la poutre pivote rapidement sur son axe, le contrepoids s'abaisse, et la force centrifuge fait échapper l'œil C du crochet D. Alors le projectile dirigé par la fourche E E est lancé au loin. L'auteur du manuscrit suppose que cette machine est placée sur un vaisseau, et protégée par un mantelet.

On voit, dans les Musées, des arbalètes gigantesques qui, montées sur des affûts, lançaient des traits énormes. Je ne sais si l'usage en fut aussi fréquent au Moyen Age que chez les anciens. Au siége de Marseille par Jules César, les assiégés décochaient, avec leurs balistes, des pièces de bois longues de douze pieds et garnies d'une pointe de fer, qui perçaient quatre parapets d'osier avant de s'enfoncer en terre. (Cés., *Comment. Civ.* II.) L'arc de ces balistes n'était point en acier, mais en bois. Il se composait de deux pièces, chacune engagée, comme le style de la catapulte, dans des cordes tordues, mais tendues verticalement. L'élasticité du bois, jointe à la torsion des cordes, imprimait aux traits une rapidité prodigieuse. (Pl. XI, fig. 2.)

Il semblerait, par la description très-peu claire que donne Ammien Marcellin de la baliste, que cette machine n'était qu'une catapulte dont le style chassait une flèche placée dans une rainure servant à le diriger. Le style de la baliste, comme celui de la catapulte, était mu par l'action de cordes tordues.

L'usage des machines que nous venons de décrire subsista assez longtemps après l'invention de la poudre. On voit, dans les guerres du quatorzième siècle, notamment aux siéges de Tarazona, de Barcelone et de Burgos, les *trabuchs* employés en même temps que les canons. Le perfectionnement de cette artillerie nouvelle, qui permettait de battre en brèche à une distance assez grande, fit abandonner les engins de bois et de cordes. vers la fin du quinzième siècle. Bientôt après, une grande révolution s'opéra dans l'art de l'attaque et de la défense des places. On inventa les bastions qui, s'avançant dans la campagne et se protégeant les uns les autres, éloignaient l'assaillant beaucoup plus efficacement que les tours construites autrefois dans le même dessein.

L'histoire de ce grand changement n'entre point dans le plan de ce travail; nous nous bornerons à en remarquer un des principaux résultats. Le perfectionnement de l'artillerie n'a point rendu la guerre moins meurtrière, comme on le croit trop facilement; et si l'on compare les campagnes de Napoléon à celles de César, on ne sait lesquelles ont fait couler le plus de sang. Mais la découverte d'un instrument de destruction qui ôte sa

supériorité à la force physique, et, il faut le dire, à la force morale, a donné aux masses un irrésistible avantage. Autrefois, il fallait une trahison pour qu'un million d'hommes triomphât de trois cents Spartiates retranchés aux Thermopyles; aujourd'hui, un ingénieur calcule, à quelques kilogrammes près, ce que coûtera de fer et de poudre la place la mieux défendue. La victoire est désormais assurée aux gros bataillons; et s'il faut s'applaudir de n'avoir plus à craindre les petites tyrannies de castes privilégiées qui affligèrent le Moyen Age, n'est-il pas à craindre que des nations puissantes n'abusent de leur force pour opprimer des peuples généreux, trop pauvres pour opposer à leurs envahisseurs un nombre suffisant de fusils et de canons?

PROSPER MÉRIMÉE,

de l'Académie française et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,
Inspecteur général des Monuments historiques.

ÆNEAS LE TACTICIEN. Commentaires sur la défense des places, trad. du grec, par le comte de Beausobre. *Amsterdam*, 1757, 2 tom. en 1 vol. in-4.

L'original grec, publié pour la première fois avec des notes, à la suite du Polybe, de Casaubon, en 1609, a été souvent réimpr. dans les éditions de Polybe.

DUREAU DE LAMALLE. Poliorcétique des anciens, ou de l'attaque et de la défense des places, avant l'invention de la poudre. *Paris*, 1819, in-8.

Voy. aussi : JUSTI LIPSII *Poliorceticon, sive de machinis, tormentis, telis, libri V ad Historiarum lucem* (Antuerpiæ, ex offic. Plantiniana, 1596, in-4, fig.), et le commentaire du traité grec de Héron : *Belopoieca hoc est Teliafctiva*, Bernardino Baldo illustratore et interprete, gr. et lat. (Aug.-Vindel., 1616, in 4, fig.).

JOLY DE MAIZEROY. Traité sur l'art des siéges et sur les machines des anciens. *Paris*, 1778, in-8, fig.

Il existe une foule de traités et de mémoires qui concernent la poliorcétique des anciens, laquelle fut en usage chez les modernes jusqu'à l'invention de la poudre à canon; nous citerons seulement les ouvrages de Guill. du Choul (*Disc. sur la Castramétation et la discipl. des anciens Romains*, Lyon, 1555, in-fol., fig., trad. en lat., en ital., en allem., etc.), de Juste Lipse (*Comment. de militi romanâ*, Antuerp., 1596, in-4, fig.), de J. Jacq. de Walhausen (*la Milice romaine*, Francfort, 1616, in-fol.), etc.

DE GAYA Traité des armes, des machines de guerre, des feux d'artifice, des enseignes et instruments militaires anciens et modernes. *Paris*, *Cramoisy*, 1678, in-12, fig.

Voy., sur les machines en usage dans les siéges, les recueils des mathématiciens qui se sont occupés de la mécanique au seizième siècle, tels que Jacopo Bessoni (1582), Agost. Ramelli (1588), Faustus Verantius (1600), Giov. Branca (1629), etc., ainsi que les histoires de l'art militaire.

ROB. VALTURII, de re militari lib. XII, ad Sigism. Pandulfum Malatestam (edente P. Ramusio) —*Johannes ex Veronâ oriundus...*, 1472, in fol., fig. s. b. (82) d'après Matteo Pasti.

Plusieurs fois réimpr. Les fig. (96) de l'édit. de Verone, 1485, ont été attribuées avec quelque raison à Léonard de Vinci. Ces fig. représentent les machines de guerre employées dans les siéges au Moyen Age. L'ouvrage de Valturius a été traduit en italien par Paolo Ramusio (*Verona, Bonin di Boninis*, 1485, in-fol.) et en français par L. Meigret (*Paris, Perier*, 1555, in-fol.).

Voy. aussi les anciennes traductions de Végèce et les fig. qui ont rapport au IVe livre consacré à l'attaque et à la défense des places de guerre. Nous citerons surtout, parmi les traductions françaises, celle de Jean de Meung, intitulée : *l'Art de Chevalerie, selon Végèce* (Par., Ant. Verard, 1488, in-fol., goth.) qui renferme des fig. s. b. très-remarquables ; celle de Nic. Wolkir (*Par.*, 1536, in-fol., fig. s. b.), et celle de J. J. de Walhausen (*Amst.*, 1616, in-fol., fig.); parmi les traduct. allemandes, celle de Ludw. Hohenwang (*Ulm, J. Zainer*, 1475, in-fol., fig. s. b.) et une autre traduction anonyme, impr. à *Erfurt* en 1511, et à *Augsbourg* en 1529 et 1534, avec de nombreuses gravures en bois.

DE CAUMONT. Architecture militaire au Moyen Age. Cette hist. sommaire forme la 5e partie du *Cours d'antiquités monumentales* (Rouen, 1831 et ann. suiv., 6 vol. in-8, avec atlas in-4.)

Voy. aussi le *Bulletin monumental ou collect. de mémoires et de renseignem. pour servir à la statist. des monum. de la France*, publ. par M. de Caumont (*Caen*, 1834 et ann. suiv., 8 vol. in-8, fig.).

Voy. encore une dissert. sur les forteresses ou châteaux-forts de la France, dans le t. XLIII des *Mém. de l'Acad. des Insc. et Bell.-Lett.* On trouve les représentations figurées de ces forteresses dans une foule d'ouvrages de topographie et de cosmographie, notamment dans ceux de Chastillon et Boisseau, de Du Pinet, de Belleforest, etc.

ALBERTI DURERI Liber, de urbibus, arcibus, castellisque condendis, ac muniendis rationes aliquot, è linguâ germanicâ in latinam translatus. *Parisiis*, *Wechelius*, 1535, in-fol., fig.

L'original allemand, *Etliche Underricht*, etc, avait paru à Nuremberg en 1527, in-fol., fig. s. b.

G. B. DELLA VALLE DI VENASSO. Vallo, libro continente appertinentie à capitanii, retenere et fortificare una citta con bastioni, con novi artificii di fuoco aggionti et de diverse sorte polvere, et de espugnare una citta... *Venetia*, *Ravano*, 1528, in-8, fig.

Plusieurs fois réimpr. et trad. en français sous ce titre : *Vallo, livre conten. les appartenences aux capitanies pour retenir et fortifier une cité* (Lyon, 1529, in-8 goth.). Duverdier, dans sa *Bible franç.*, cite un édition de Paris, intitulée : *Vallo, du fait de la guerre et art militaire.* Le poëme grec de Léonard Fortius, imprimé à Venise en 1531, n'est qu'une traduction libre de ce traité italien.

NIC. TARTAGLIA. Livre sixiesme des demandes et inventions diverses de Nicolas Tartaglia, Bressian, sur la manière de fortifier les citez eu égard à la forme, et de quelle largeur, hauteur et espaisseur doivent être les boulevers, plates-formes et cavalieres, mis d'italien en françois, par traducteur incertain. *Reims*, *Nic. Bacquenois*, 1556, in-8.

L'ouvrage italien, d'où est tirée cette traduction, parut à Venise, en 1546, sous ce titre : *Quesiti ed invenzioni diverse sopra gli tiri delle artiglierie.* Voy. aussi les premiers ouvrages sur l'artillerie et la pyrotechnie : *la Corona e palma militare di artigliera*, par le capitaine Alex. Capobianco (*Venet.*, 1602, in-fol., fig.) ; *la Pratica manual de artilleria, en laqual se tracta de las maquinas con que los antiguos començaron a usarla*, par Luys Collado (*Milano*, 1592, in-fol., fig.) ; *la vraye Instruction de l'artillerie*, trad. de l'espagn. de Diego Ufano Velasco, par Théod. de Bry (*Franc.*, 1614, in-fol., fig.) ; *Recueil de plus. machines militaires, et feux artificiels pour la guerre*, par Fr. Thybourel et Jean Applier, dit Hanzelet (*Pont à-Mousson*, 1620, in-4, fig.) ; *Modèles, artifices de feu et divers instruments de guerre*, par Jos. Boillot (*Par.*, 1598, in-4, fig.), etc.

FRANÇ. DE LA TREILLE, seign. de Beroil. Manière de fortifier villes, chasteaux et autres lieux forts. *Lyon*, *S. Roville*, 1556, in-4.

Voy. aussi du même auteur : *Discours des villes, chasteaux et forteresses, battues, assaillies et prises par la force de l'artillerie durant les régnes des rois Henri II et Charles IX* (Par., Gab. Buon, 1566, in-8).

Giov. Batt. de' Zanchi, da Pesaro. Del modo di fortificar le citta, trattato. *Venetia, Plinio Pietrasanta*, 1554, in-4.

Jacomo de' Lanteri da Paratico, Bresciano. Due dialoghi, ne i quali s'introduce Girolamo Cataneo, Novarese, et Francesco Trevisi, ingegnero Veronese, con un giovene Bresciano, a ragionare del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide, et del modo di comporre i modelli et torre in desegno le piante delle citta. *Venetia, Vinc. Valgrisi*, 1557, in-4.

Girol. Maggi et Jacomo Castriotto. Della Fortificazione delle citta, libri III. *Venetia, Rutilio Borgominiero*, 1564, in fol., fig.

Rèimpr. en 1584, in-fol.

Domenico Mora, Bolognese. Tre quesiti in dialogo sopra il fare batterie, fortificare una citta et ordinar battaglie quadrate... *Venetia, Giov. Varisco*, 1567, in-4.

Galazzo Alghisi da Carpi. Delle fortificazioni libri tre. *Venetia*, 1570, in-fol., fig.

Girolam. Cataneo. Dell' arte militare, ove si tratta il modo di fortificare, offendere, diffendere e fare gli allogiamenti campali... Terza impres. *Brescia, Bozzola*, 1571, in-4, fig.

Trad. par Jean de Tournes, sous ce titre : *Le capitaine de Jérôme Cataneo, contenant en neuf chapitres la manière de fortifier les places, assaillir et défendre* (Lyon, J. de Tournes, 1574, in-4, fig. s. l.).

Domenico Zenoni. Civitatum aliquot insigniorum et locorum Italiæ magis munitorum exacta delineatio, etc. *Venetiis, Bertelli Formis*, 1574, in-4 obl., recueil de 51 pl.

Il y a une édit. avec titre italien, même lieu et même date.

Carlo Tetti ou Theti. Discorsi delle fortificazioni, ove diffusamente si dimostra quali debbano essere siti delle fortezze, le forme, i recinti, fossi, baloardi, castelli et altre cose à loro appartenenti ; hora di nuovo da lui medesimo ricoretti et ampliati del secondo libro. *Venetia, Bolognino Zaltiero*, 1575, in-4, fig. s. b.

Rèimpr. en 1589, *Venetia*, in-fol., fig., et en 1617, *Vicenza*, in-fol., fig.

Aurelio de Pasino. Discours sur plusieurs points d'Architecture de guerre concernant les fortifications anciennes et modernes. *Anvers*, 1579, in-4, fig.

Hans van Schille. Manière de bien bastir, édifier, fortifier et munir chasteaux. *Anvers*, 1580, in-fol., fig.

Ant. Lupicini. Architettura militare, con altri appartenenti alla guerra. *Fiorenza, Marescotti*, 1582, in-4, fig.

Rèimp. en 1601 avec les Traités de Giac. Lateri et de Gieron. Zanco. Voy. ci-après.

Franc. Mordente. Machine per fortificare le muraglie, etc., e applicazione alle ponti di legno. S. n. et s. d., in-12.

Vignole (Jac. Barozzio da Vignola). Invention admirable de défense pour toutes places, mise en franç. par G. D. L. (Gabr. de Lerm?) *Paris, R. Colombel*, 1583, in-12.

Gabr. Busca. Delle espugnazione et difesa delle fortezze. *Torino*, 1585, in-4, fig.

— L'Architettura militare. *Milano*, 1619, in-4, fig.

Jacq. Perret. Fortification, Architecture, perspective et artifices. *Paris*, 1589, in-fol., fig.

L'édit. de 1601, in-fol., est intitulée : *Des fortifications et artifices d'Architecture et perspective.*

Buonajuto Lorini. Le Fortificazioni. *Venetia*, 1597, in-fol., fig.

Plusieurs fois réimpr. avec additions.

Giov. Bat. Belici. Nuova invenzione di fabricar fortezze di varie forme, in qualunque sito di piano, di monte, e in acqua disegni, etc. *Venetia*, 1598, in-fol., fig.

Fr. de' Marchi, Bolognese. Della Architettura militare libri tre, nelli quali si descrivono li veri modi del fortificare, che si usa a' tempo moderni, etc. *Brescia, Comino Prescgni*, 1599, in-fol., fig. (161.)

Il y a deux nouvelles édit. augm. par Luigi Marini (*Roma*, 1810, 5 vol. gr. in-fol., et 6 vol. in-4 avec 2 in-fol. de pl.).

Giac. Lateri, Bresciano, et Gieron. Zanco, da Pesaro. Delle offese et diffese delle citta et fortezze, con due discorsi d'Architettura militare d'Antonio Lupicini, Fiorentino. *Venetia, Baglioni*, 1601, in-4, fig.

J. Errard, de Bar-le-Duc. La Fortification réduicte en art et démonstrée, mise en lumière par sa vefve et les deux fils de Th. de Bry. *Francfort*, 1603, in-fol., fig.

Plusieurs fois réimpr. L'édit. de 1620, *Paris*, est corr. et augm. par Alex. Errard, neveu de l'auteur, *contre les grandes erreurs de l'impression contrefaicte en Allemagne.*

Giov. Francesco Fiamelli. Il Principe difeso, nel quale si tratta de fortificazione. *Roma*, 1604, in-fol , fig.

Dan. Speckle. Architectura militaris, germanicè. *Argentinæ*, 1608, in-fol., fig.

Christ. Lechuga. Tratado de Fortificacio. Voy. ce traité dans son *Discurso en que trata de la artilleria y de todo lo necessario a ella* (Milano, 1611, in-fol.).

Alessandro de Groote Neovallia, dialogo sopra l'arte di fare fortezze. *Monaco*, 1617, in-fol., fig.

Simon Sevin. La Castramétation. Nouvelle manière de Fortification par écluses. *Leyden, Math. et Bonav. Elzevier*, 1618, in-fol., fig.

Erych Puteani Munitionum Symmetria, facillimis lineis constituta, Architecturam militarem compendio exhibens. *Lovanii*, 1645, in-12, fig.

Fr. Fiorenza. Le Curieux soldat, parfait en la Fortification. *Liége, P. Elzevier*, 1645, in-12, fig.

Honorat de Meynier. Nouvelles inventions de fortifier les places. *Paris*, s. d., in-fol., fig.

Pietro Sardi. Corona imperiale dell' Architettura militare, divisa in due trattati. *Venetia*, 1618, in fol., fig.

L'édit. de 1639 (*Venet., Giunti*) est intitulée : *Corno dogale della Architettura militare.* Plusieurs fois réimpr.

Franc. Tensini, da Crema. La Fortificazione, guardia, difesa et espugnazione delle fortezze, experimentata in diverse guerre. *Venetia, Deuchino*, 1624 ou 1630, in-fol., fig.

Henr. Hondius. Description des règles de la Fortification de l'artillerie, trad. du flamand, par A. G. S. *La Haye*, 1625, in-fol., fig.

Matteo Oddi, da Urbino. Precetti di Architettura militare, raccolti et ordinati in tre centurie. *Milano, Bartol. Fobella*, 1627, in-8, fig.

Sam. Marolois. Fortification ou Architecture militaire, augm. par Alb. Girard. *Amsterdam*, 1627, in-fol., fig.

La prem. édit. était intitulée : *Géométrie, conten. la théorie et la pratique d'icelle, nécessaire à la Fortification* (Hagæ-Comitis, H. Hondius, 1616, in-fol., fig.

Giov. Scala. Delle Fortificazioni. *Roma, Rossi*, 1627, in-fol., fig.

Ant. Sarti. La reale et regolare Fortificatione. *Venetia, Deuchino*, 1630, in-fol., fig.

Piet. Paol. Floriani. Diffesa et offesa delle piazze. *Macerata*, 1630 ou 1654, in fol., fig.

Ant. de Ville. Les Fortifications, conten. la manière de fortifier, d'attaquer, de prendre et de défendre les places. *Lyon, Irénée Barlet*, 1636, in-fol., fig.

Souvent réimp. et modifié selon les progrès de l'Architecture militaire.

Wilh. Dilichii. Peribologia seu ratio muniendorum locorum. *Francofurti*, 1640, in-fol., fig.

Joan. Tyler. Architectura militaris. *Amstelodami*, s. a., in-4, fig.

Silvio Maggieri. Diffesa della Fortificazione italiana. *Roma*, 1639, in-12.

(Silvère de Bitanvieu.) L'art universel des fortifications françoises, hollandoises, espagnoles, italiennes, etc. *Paris*, 1674 et 1695, in-4, fig. de J. Lepautre.

P. Ruggiero. Architettura militare. *Milano*, 1661, in-4, fig.

Le P. George Fournier. Traicté de Fortification ou Architecture militaire, tiré des places les plus estimées de ce temps pour leurs fortifications. *Paris*, *J. Henault*, 1661, 2 vol. in-12, fig. (120.)

Trad. en lat., *Moguntiæ*, 1670, in-12.

Le Maistre. Œuvre de Troye ou de l'excellence et ancienneté de la fortification. *Utrecht*, 1682, in-12.

De Saulcy et Huguenin. Relation du siége de Metz en 1444, par Charles VII et René d'Anjou. *Metz*, 1835, in-8, fig.

B. de Salignac. Le siége de Metz. *Paris*, 1552, in-4, fig.

Jean de Lery. Histoire mémorable (du siége) de la ville de Sancerre, conten. les entreprinses, siéges, approches, batteries, assaults et autres efforts des assiégeants, les résistances, la famine extresme et la délivrance des assiégez. S. n., 1574, in-8.

Traduit en latin (*Heidelb.*, 1576, in-8). Il y a une autre relation du même siége par Jean de la Jessée : *Nouveau discours sur le siége de Sancerre* (Par., Blaise, 1573, p. in-8).

Nous ne citerons pas ici toutes les relations de siéges publiées au seizième siècle en Europe, relations dans lesquelles on trouve de curieux détails sur l'attaque et la défense des places.

Voy. encore, sur l'attaque et la défense des places de guerre, au Moyen Age, la plupart des nombreux écrits consacrés à l'art militaire en général, notamment l'*Hist. de la milice françoise*, par le P. Daniel, l'*Ecole de Mars*, par de Guignard, etc. Voy. aussi les principaux traités d'Architecture civile, publ. au seizième siècle. Il faut rappeler aussi que, dans les traités qui concernent l'Architecture militaire moderne (Nicol. Goldman, Adam Fritach, A. de Ville, Pagan, Mathias Dogen, etc.), celle du Moyen Age et de la Renaissance est souvent citée comme terme de comparaison. Les catalogues, qui contiennent le plus grand nombre de livres sur ce sujet, sont ceux du maréchal d'Estrées (1740), de Floncel (1774), de La Vallière (1783), de Reina (1854), etc. Voy., dans notre ouvrage, la Bibliographie de l'Architecture civile.

Ferdinand Sere del Imprimé par Plon frères.

TOUR DÉFENDUE PAR DES CHIENS.

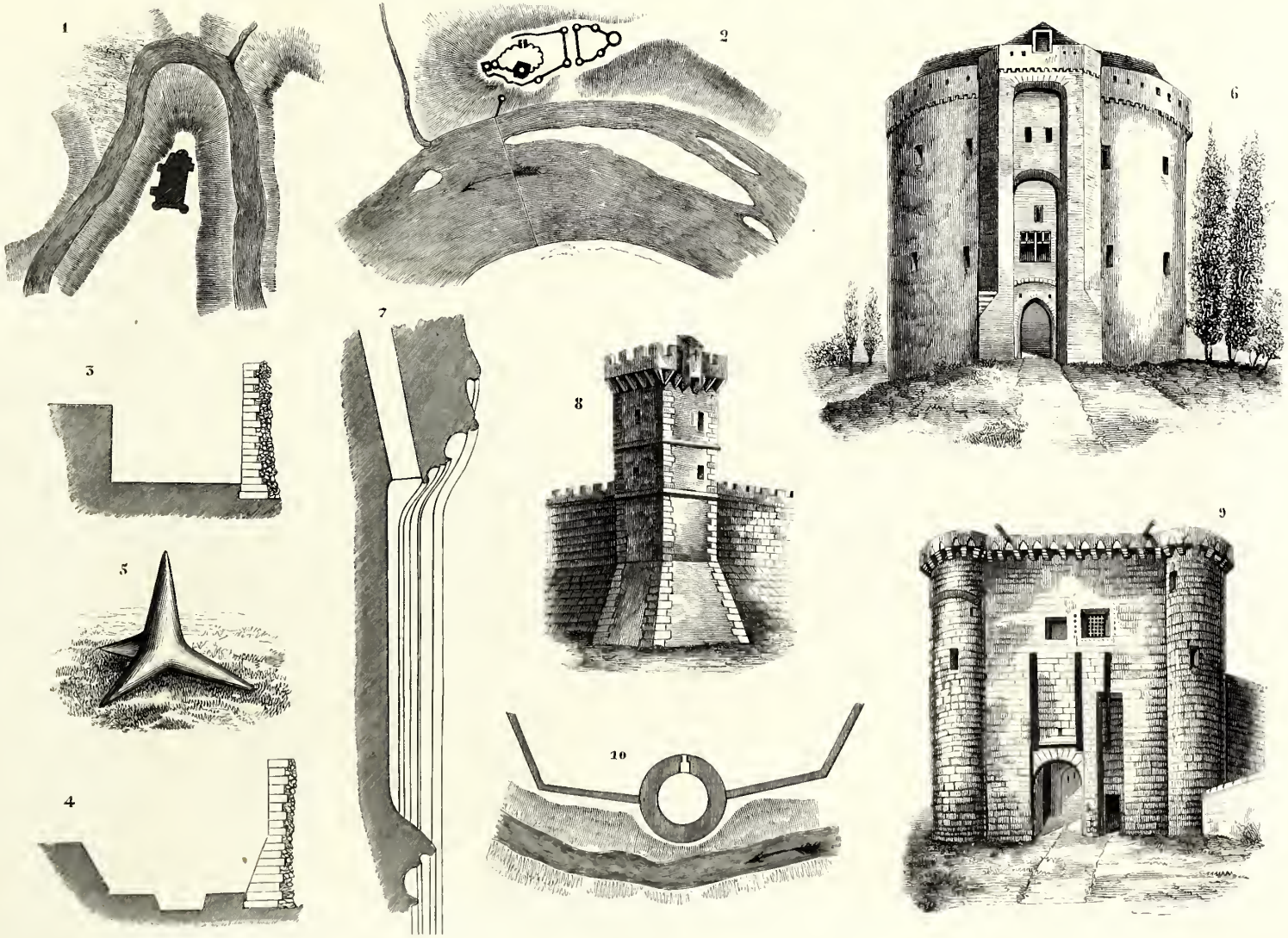
Fac-simile d'une miniature du XVe siècle (communication de M. Prosper Mérimée).

F. Seré direxit

Ferdinand Seré del. Bisson et Gottard exc.

BAS-RELIEF A L'ÉGLISE DE SAINT NAZAIRE — CARCASSONNE.

F. Seré direxit.

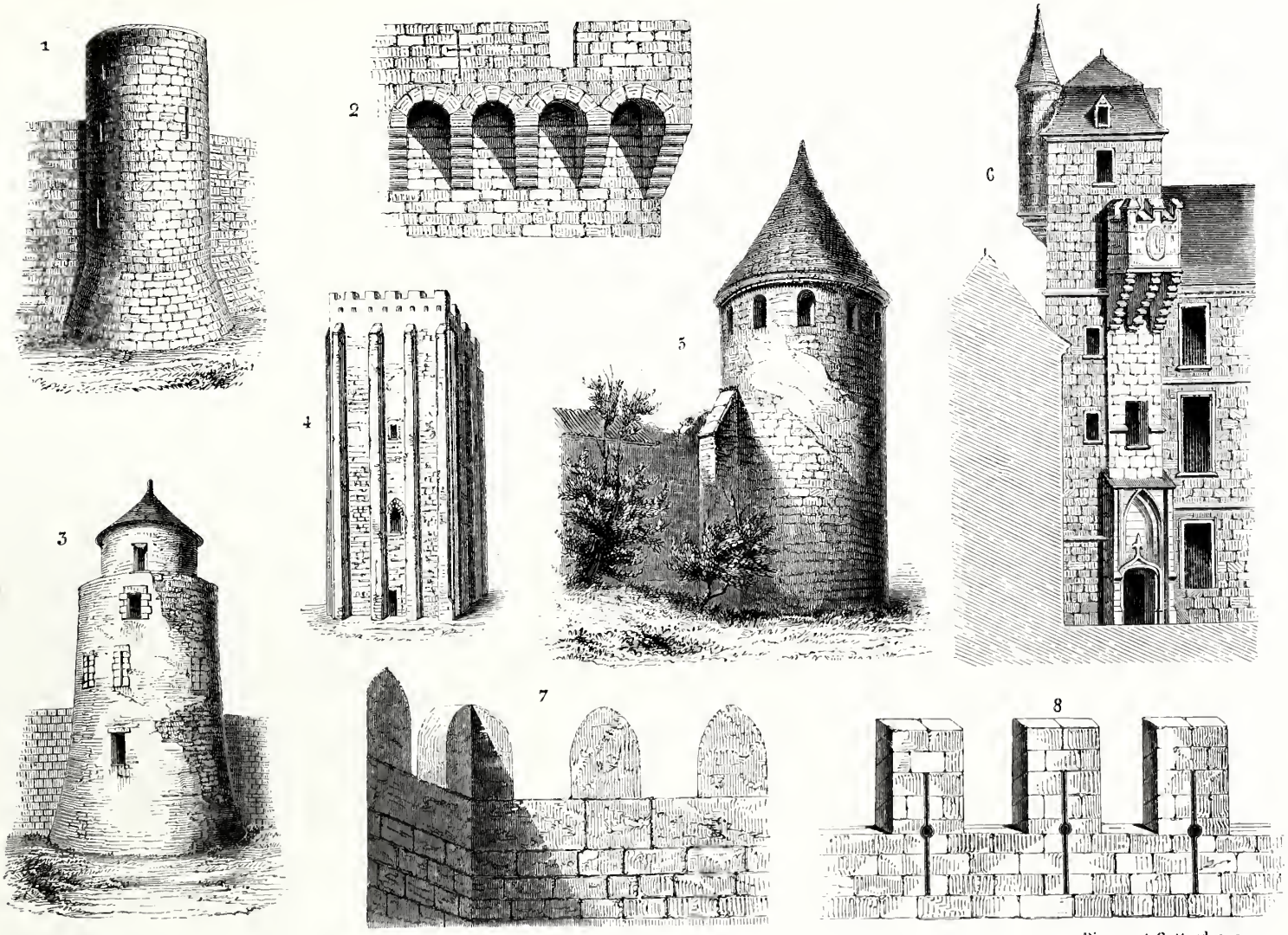


Albert Lenoir del.

Bisson et Cottard exe.

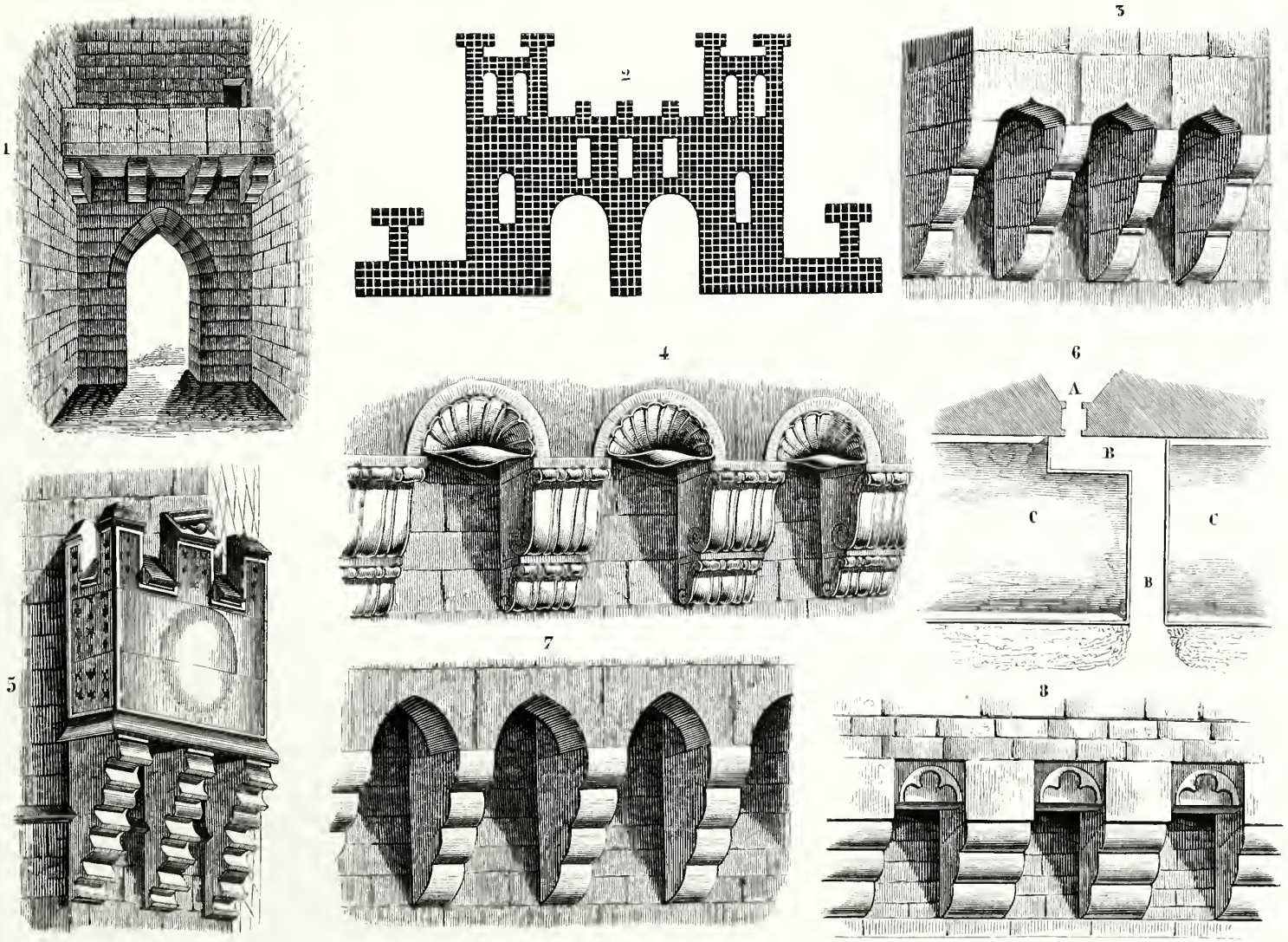
1. Situation d'un ouvrage fortifié. — 2. Plan du Château-Gaillard. — 3. Fosse à parois verticales. — 4. Fosse à cunette. — 5. Chausse-Trappe. — 6. Porte de Hal, à Bruxelles. — 7. Meurtrière de la porte de l'hôtel de Sens, à Paris. — 8. Tour d'Angoulême. — 9. Portes du château de Loches. — 10. Tour d'Alluye.

F. SERÉ, DIREXIT.



Albert Lenoir del. Bisson et Cottard exc.

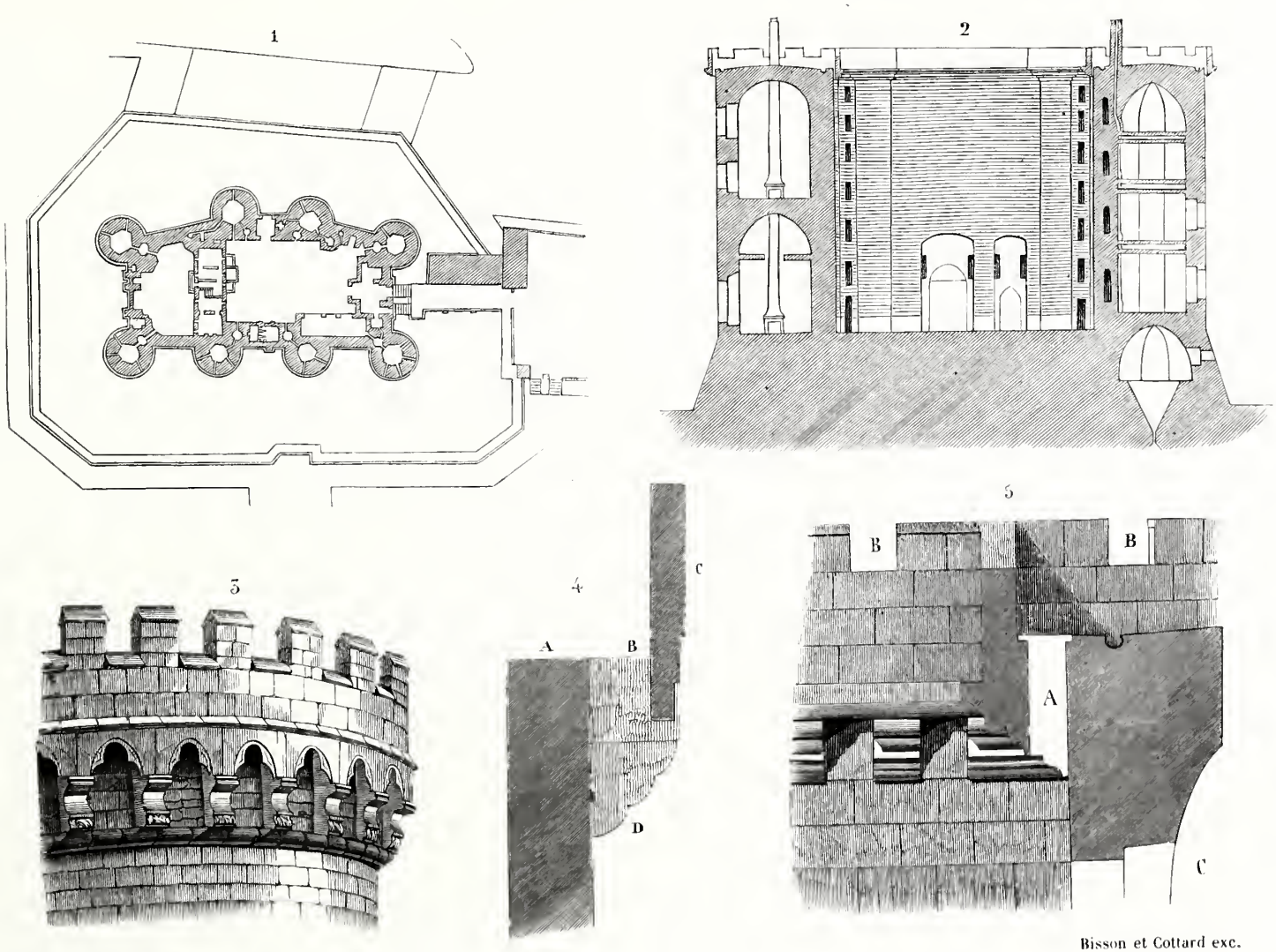
1. Tour de Provins. — 2. Machicoulis de l'enceinte d'Avignon — 3. Tour du château de Fougères. — 4. Tour de Loudun. — 5. Tour de Semur. — 6 Porte intérieure de l'hôtel de Sens, à Paris. — 7. Créneaux avec amortissement en ogive. — 8. Créneaux d'Avignon.



Albert Lenoir del. A. Bisson et Cottard, exc.

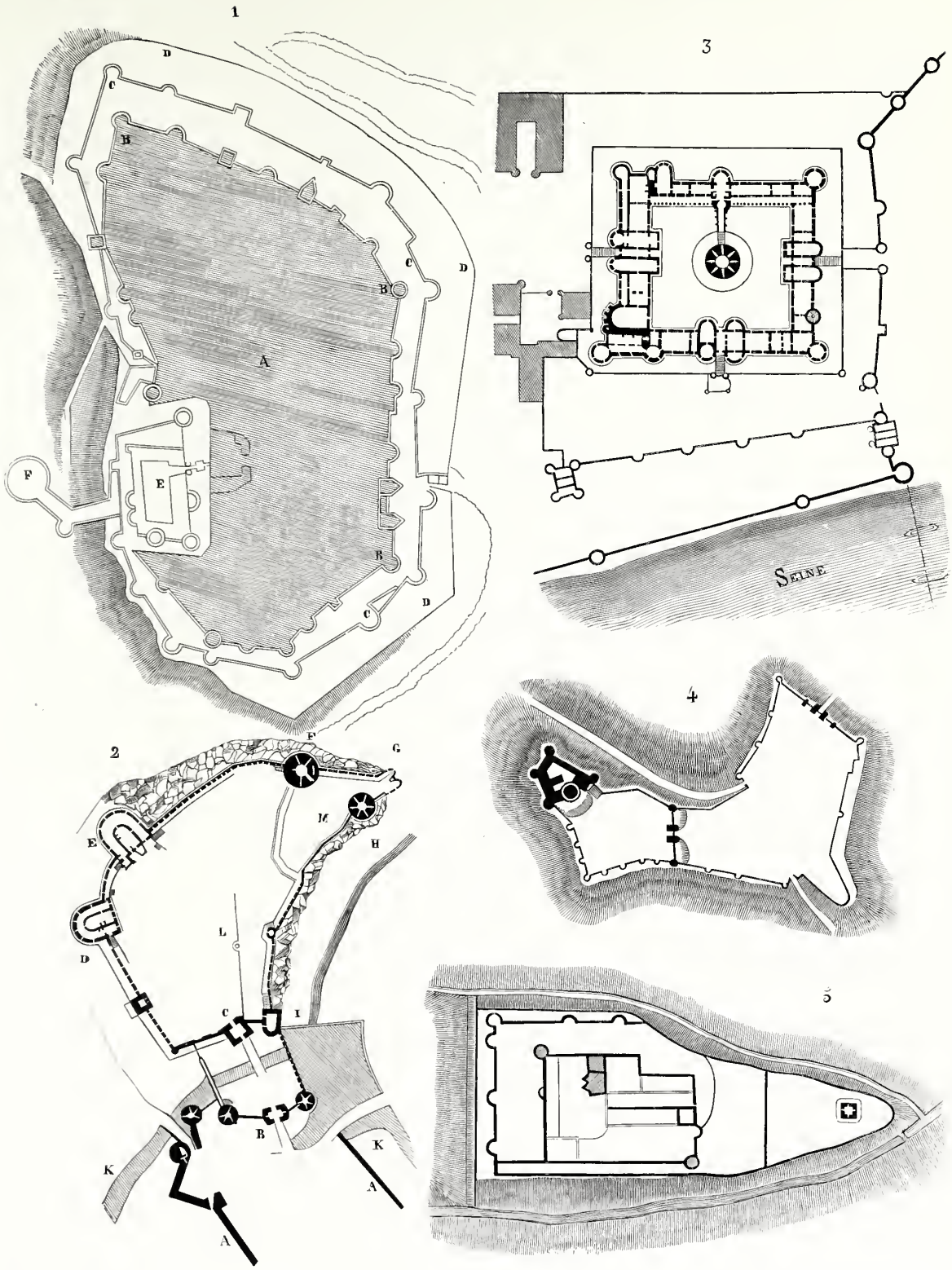
1. Porte de Cadillac. — 2. Porte romaine, tirée d'une mosaïque antique du Musée d'Avignon. — 3. Machicoulis en ogive à contre-courbe. — 4. Machicoulis de la porte de Joigny. — 5 Moucharaby de l'hôtel de Sens, à Paris — 6. Situation de la porte d'un ouvrage fortifié. — 7. Machicoulis en ogive en tiers-point. — 8. Machicoulis plein-cintre.

F. SERÉ, DIREXIT.



Albert Lenoir del. Bisson et Cottard exc.

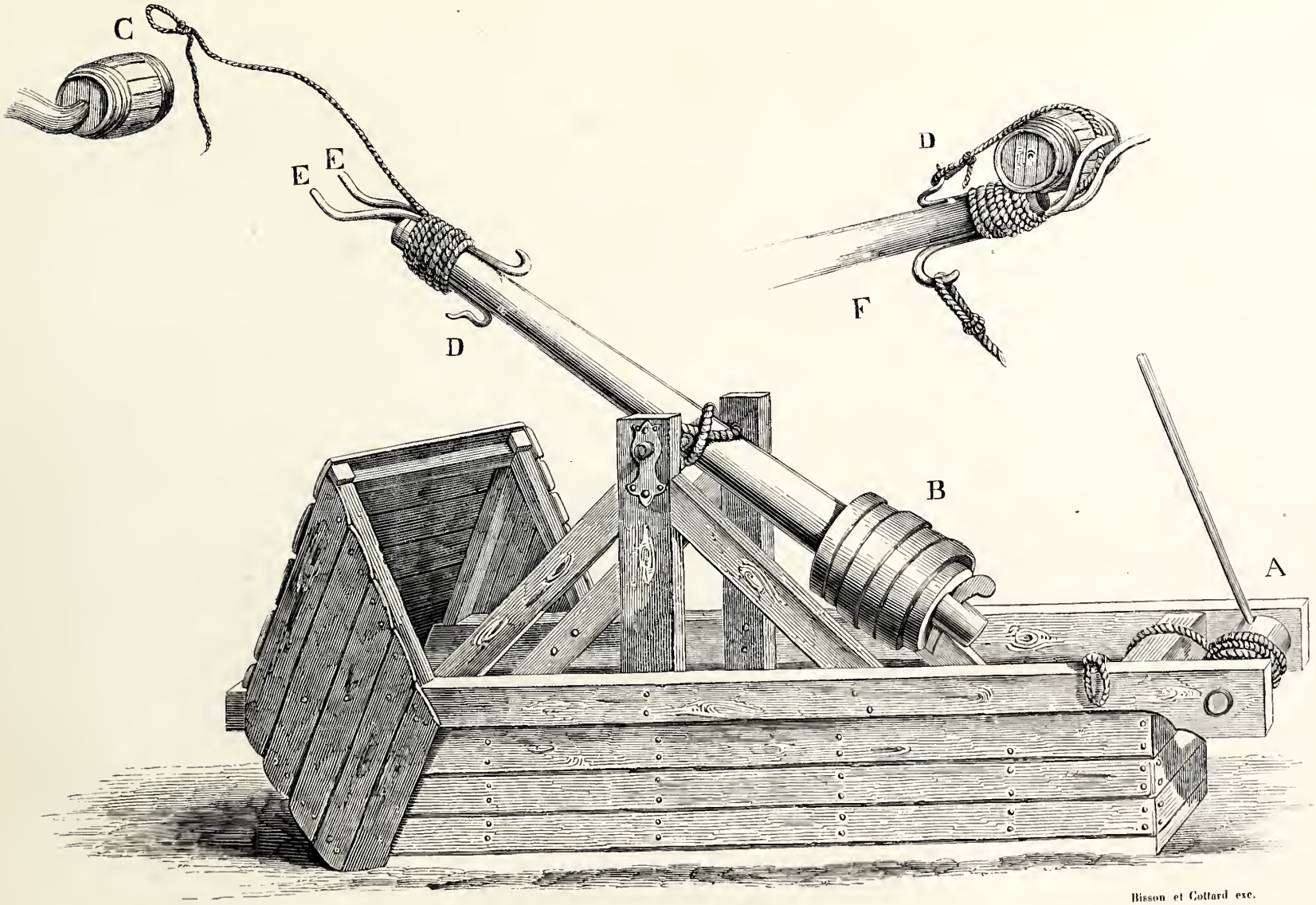
1. Plan de la Bastille. — 2. Coupe de la Bastille. — 3. Machicoulis du château de Mehun. — 4. Coupe d'un machicoulis (A, rempart; B, D, console; C, créneaux). — 5. Machicoulis de la Bastille (A, machicoulis; B, créneaux).



Albert Lenoir del. Bisson et Cottard exc.

1. Ville et château de Carcassonne (A, ville; B, enceinte intérieure; C, enceinte extérieure; D, fossé; E, château; F, poterne) — 2. Château de Fougères. — 3. Le Louvre. — 4. Château de Coucy. — Plan du château du Chalusset.

F. SERÉ DIREXIT.

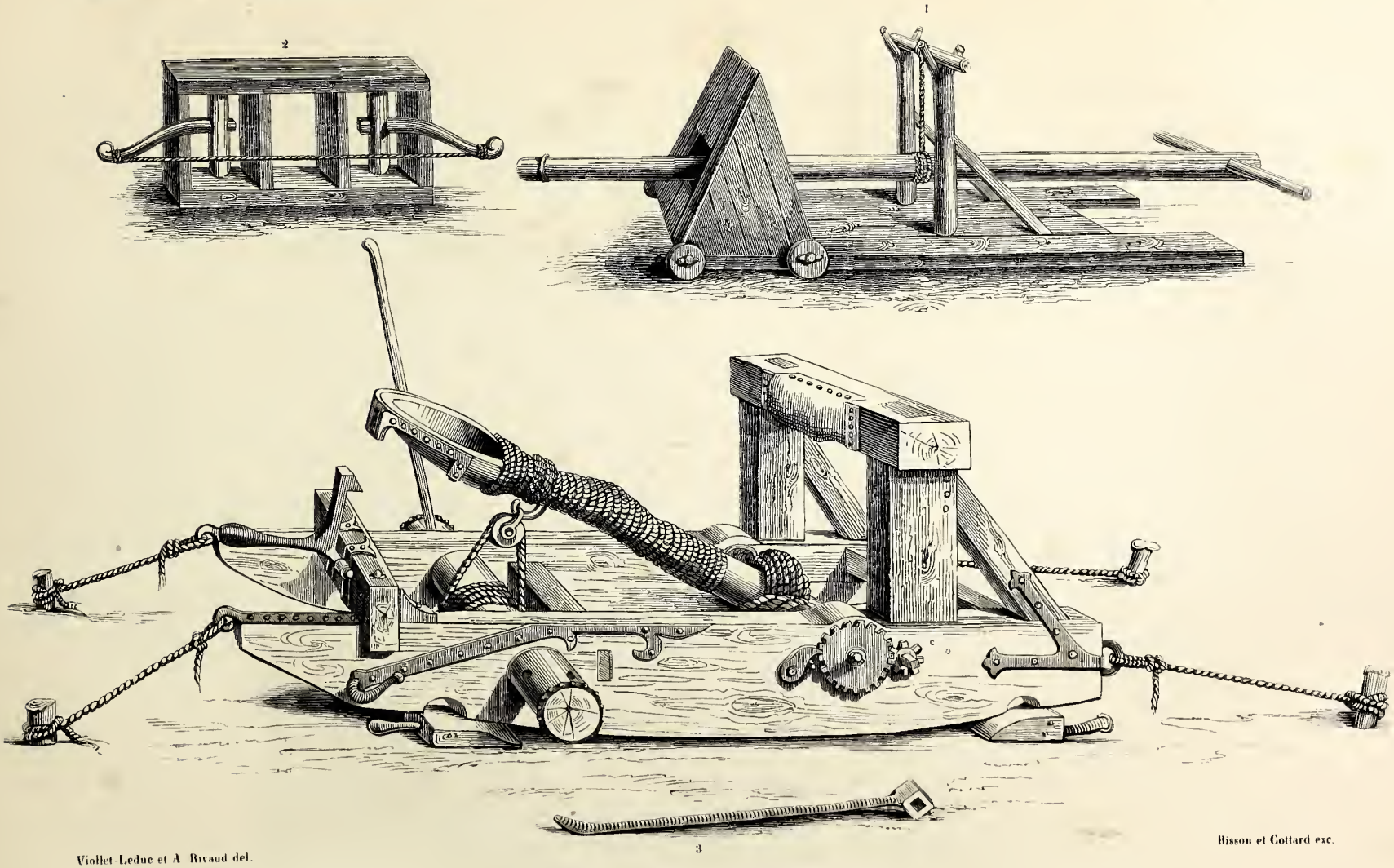


Bisson et Cottard exc.

Rivaud del. d'après Viollet-Leduc

La force centrifuge, quand le style pivote rapidement sur son axe, fait échapper l'œil C du crochet D, alors le barillet dirigé par la fourche EE s'échappe, et est projeté au loin.
F. Bout du style, lorsqu'il est abaissé par le treuil A et chargé de son baril de feu ou de fer. — B. Rondelles de pierres, de fer ou de plomb.

F. Seré direxit.



Viollet-Leduc et A. Rivaud del.

Bisson et Cottard exc.

MACHINES DE GUERRE (XVe SIÈCLE).

1. BÉLIER. — 2. BALISTE, miniatures du ms. 7239 (*Bibl. nat. de Paris*). — 3. MANGONNEAU, dessin de M. Viollet-Leduc.

F. Seré direxit.

SCULPTURE.

Si le christianisme apporta dans les mœurs une modification profonde, il n'eut pas une moindre influence sur les arts, et l'empereur Constantin, renonçant au culte des idoles, marqua le divorce de la vieille société avec la société nouvelle qu'il entraînait à sa suite. Élever de nombreuses basiliques, les décorer avec magnificence, faire traduire par le ciseau, d'une manière palpable, le spiritualisme évangélique, ce fut là l'objet principal des soins de ce pieux monarque. L'or et l'argent n'étaient point épargnés : ils remplacèrent le marbre qu'on trouvait déjà trop vulgaire pour représenter les membres de la hiérarchie divine. A Constantinople, le temple construit par Constantin présentait, d'un côté de l'abside, le Sauveur du monde assis, entouré de ses douze apôtres, et vis-à-vis de lui, de l'autre côté de l'abside, le Christ également assis sur un trône, accompagné de quatre anges qui portaient, incrustées, en guise d'yeux, des pierres d'Alabanda; toutes figures d'argent battu, grandes comme nature, et pesant chacune depuis quatre-vingt-dix livres jusqu'à cent vingt livres. Dans la même église, un dais représentant les apôtres et des chérubins, à reliefs d'argent poli, pesait plus de deux mille livres. La nomenclature qu'Anastase le Bibliothécaire (*Hist. de vit. rom. pontif.*) fait des richesses de cette basilique, contient dix pages. Il s'arrête surtout avec complaisance sur la fontaine sacrée, entièrement revêtue de porphyre, où Constantin avait reçu le baptême des mains de l'évêque Sylvestre.

La partie où s'écoulait l'eau était garnie d'argent massif, dans une étendue de cinq pieds; elle avait exigé l'emploi de trois mille huit livres de ce précieux métal. Au centre de la fontaine, s'élevaient des colonnes de porphyre, portant une lampe d'or pesant cinquante-deux livres, où brûlaient avec une mèche d'amiante, pendant les fêtes de Pâques, deux cents livres d'huile parfumée. Un agneau d'or massif, du poids de trente livres, versait l'eau dans le réservoir de la fontaine. A droite, on voyait le Sau-

veur, statue de grandeur naturelle, pesant cent soixante-dix livres; à gauche, saint Jean-Baptiste, de même taille que le Christ, tenant à la main des tablettes où se trouvaient inscrits ces mots: « Voici l'Agneau de Dieu, voici celui qui efface les péchés du monde! » Or, cet Agneau d'argent pesait cent livres, et les sept biches, également d'argent, qui, placées autour du monument, versaient de l'eau dans un bassin, s'harmoniaient, sous le rapport des dimensions, avec l'Agneau et les personnages.

Dans le livre d'Anastase, on chercherait vainement des détails. Sa concision est impitoyable; il ne décrit jamais : il énumère, ne laisse pressentir aucune forme, aucune expression, et ne nomme pas un seul artiste. Mais nous savons que le génie de l'ancienne Grèce s'était réveillé pour décorer les nombreuses basiliques du pieux empereur; qu'on avait transformé beaucoup d'anciennes divinités en personnages appartenant au culte nouveau, et qu'il avait souvent suffi de changer une tête ou d'effacer un nom, pour faire de Jupiter Dieu le père, et de Vénus une Vierge.

A Rome ainsi qu'à Constantinople, à Trèves ainsi qu'à Rome, la transformation des grandes figures du paganisme en figures chrétiennes s'effectua d'une manière assez rapide; et quelque temps après, quand la ville d'Arles devint le siége de l'empire d'Occident, ses champs élyséens s'ouvrirent aux statues qu'inspiraient les croyances du catholicisme, comme ils s'étaient ouverts aux statues de l'Olympe. Cette association monstrueuse subsista longtemps. L'instinct des belles choses sauva beaucoup de monuments; les créations modernes ne firent point repousser les créations anciennes; et, avant que l'art eût adopté une technologie nouvelle en rapport avec le dogme catholique, il fallut bien conserver les traditions léguées par le passé.

En jetant les bases de l'art chrétien, Constantin ne négligea point la décoration des villes principales de l'empire: Antioche, Constantinople, Rome, virent ériger plusieurs statues en l'honneur de ce souverain et de sa mère la princesse Hélène. D'autre part, l'exécution de différents sarcophages, parmi lesquels on cite ceux de Saturnin, de Musa et de Junius Bassus, conservés au Vatican (Dusommerard, pl. II et III, Bosio, p. 45, Bottari, pl. XVIII), témoigne de l'impulsion donnée à la Sculpture monumentale par l'administration impériale. Les successeurs de Constantin, les gouverneurs provinciaux, les préfets, tels qu'Orfitus qui fit élever à Paris la statue de l'empereur Julien, placée aujourd'hui dans le musée du Louvre, ont suivi le même système de mnémonique historique.

Malheureusement, l'exagération de la piété porta quelques pontifes à tirer des Catacombes quelques sarcophages, d'un caractère trop profane, qui furent perdus ou mutilés et dont plusieurs fragments servirent à décorer les sépultures princières qu'on environnait sans scrupule des souvenirs artistiques du paganisme.

En Grèce plus qu'ailleurs, et quand nous disons la Grèce, nous entendons parler également de Constantinople, la statuaire conserva un vague souvenir des principes qui avaient fait sa gloire; le dessin garda de belles formes, et dans l'ordonnance des objets, on vit se maintenir une conformité louable avec les règles suivies par les anciens.

Probablement, les artistes n'étudiaient plus la nature; mais, entourés de modèles excellents, ils pouvaient s'en rapprocher encore et ne pas s'exposer aux aberrations fatales où sont tombés les artistes de la Gaule.

L'invasion des barbares compromit peut-être moins qu'on ne le suppose les destinées de la statuaire. « Ces hommes du Nord, dit avec raison Émeric David (*Recherches sur l'art statuaire*, p. 399), ne demeuraient pas insensibles à la beauté des chefs-d'œuvre des hommes du Midi; » et au lieu d'accuser Alaric, Genseric, Ricimer, Totila, d'avoir détruit les monuments du grand peuple, on devrait, au contraire, comme l'a très-bien remarqué le savant Pierre Ange Bargæus (*De ædif. urb. Rom. evers.*, ap. Grævium, IV, col. 1870 et seq.), admirer l'instinct de conservation religieuse, qui présidait à leurs actes. Théodoric, ce monarque éclairé, si digne de recueillir dans sa puissante main les débris échappés au naufrage de l'empire, entrant à Rome, s'inclina respectueusement devant cette population de marbre et de bronze, qui remplissait la ville aux sept collines, population sur le front de laquelle l'art avait imprimé un cachet de noblesse que n'offait plus cette autre population courbée sous le joug du conquérant; Théodoric, considérant la perfection de la Sculpture monumentale, comme le résultat d'un travail immense, *labor mundi* (Cassiodore, lib. VII, *Formul. Theod.*, 13), crée un comte, auquel il confie la garde des statues. « Nous voulons, dit-il dans son décret, que Votre Sublimité veille à la conservation des monuments antiques, et qu'elle en construise de nouveaux, auxquels il ne manque, pour égaler les anciens, que la vétusté. Combien de connaissances vous sont nécessaires! combien vous devez être habile, intègre, pour remplir des devoirs de cette importance! Décoré d'une verge d'or, vous marcherez immédiatement devant nous, au milieu des nombreux officiers qui nous entourent, afin que nous ne puissions jamais oublier combien il importe aux rois que leurs palais annoncent leur magnificence. »

Théodoric, Athalaric, la reine Amalasonthe, persuadés que l'admiration publique devait protéger contre toute espèce d'outrage les monuments antiques, *reverentiâ custodire*, voyaient avec une profonde douleur la mutilation des statues, assignaient des fonds annuels considérables pour leur entretien, et s'imposaient l'obligation, non-seulement de protéger les arts, mais de rendre cette action tutélaire manifeste par d'éclatants exemples. (Cassiod., lib. VII, *Formul. Theodor.*, 18; lib. I, epist. 21, 25, 44; lib. III, epist. 44; lib. IV, epist. 30, 51; lib. IX, epist. 21.) Ils pensaient, qu'en présidant à la conservation des œuvres de l'antiquité, ils se rendraient les émules des souverains qui les avaient précédés (Cassiod., lib. IV, epist. 51), et rien ne leur semblait plus digne que de faire respecter ainsi les traditions matérielles du vieux monde, en attendant que le monde nouveau pût enfanter d'autres prodiges.

Quand la grande Sculpture, la Sculpture de marbre et de bronze, stationnait sous l'empire de l'immobilité, rétrogradant de fait, car les arts reculent lorsqu'ils n'avancent pas, la petite Sculpture, la Sculpture domestique avait du moins quelque activité. Conformément à d'anciennes habitudes, les grands personnages s'envoyaient,

pour souvenirs, des diptyques d'ivoire, sur la table extérieure desquels on sculptait de petits bas-reliefs qui rappelaient une circonstance mémorable; les monarques, à leur avénement, gratifiaient d'un diptyque les gouverneurs provinciaux, les évêques, et ces derniers, pour témoigner du bon accord de l'autorité civile avec l'autorité religieuse, posaient ordinairement le diptyque sur l'autel. Un mariage, un baptême, un succès quelconque, devenaient l'occasion d'autant de diptyques. On en fit un nombre considérable. Pendant deux siècles, les artistes ne vécurent, pour ainsi dire, que de ce genre de travail; car la grande Sculpture, devenue chaque jour plus rare, n'alimentait qu'un très-petit nombre de statuaires privilégiés.

Il fallait des circonstances bien extraordinaires pour qu'un nouveau monument surgît. Ce fut après avoir sauvé l'Italie des fureurs d'Attila, que le pape saint Léon fit exécuter en bronze la statue de saint Pierre, qu'on voit encore dans l'église du Vatican. (Ch. Cancellarius, *De sacr. nov. basilic. Vat.*, t. III, col. 1504 à 1510.) Ce fut pour honorer l'art en s'honorant lui-même, que Zénon l'Isaurien ordonna l'érection de la statue équestre de Théodoric, à Constantinople, devant son palais. (Jornandes, *De reb. Goth.*, cap. lii.) Ce fut émerveillé des poésies de Claudien, des écrits de Sidoine Apollinaire, que le sénat de Rome leur vota une statue de bronze, sur le forum. (Claud., *præf. Bell. Get.*; Sid. Apoll., lib. IX, ep. xvi et carm. viii.) La dépréciation du marbre et l'emploi des métaux entouraient la statuaire d'un double réseau de difficultés, les unes nées du prix de la matière, les autres résultant des exigences de la fonte, difficultés qu'un très-petit nombre d'artistes pouvaient surmonter.

Au sixième siècle, on citait comme remarquables les cathédrales de Rome, Trèves, Metz, Soissons, Lyon, Arles, Bourges, Rhodez, Châlon-sur-Saône; les abbayes de Saint-Médard de Soissons, de Saint-Ouen de Rouen, de Saint-Martin de Tours. Ces basiliques, ces monastères sortaient de la condition modeste où les avaient longtemps retenus les progrès lents et pénibles du nouveau culte; la munificence de Clotaire et de Sigebert, la générosité somptueuse de Gontran, l'impulsion savante de saint Éloy, évêque de Noyon, s'y faisaient sentir, mais leurs murailles n'étaient encore que de la pierre inanimée, sans ornements, sans Sculpture; pour devenir pierres vivantes, *vivi lapides*, elles attendaient un autre âge. Tout le système d'ornementation employé dans les églises s'appliquait, soit à l'autel, réminiscence du sépulcre de Jésus-Christ, qu'on décorait quelquefois de bas-reliefs en bronze ou en argent, soit à la cuve baptismale, bassin de métal revêtu souvent de figures ou d'ornements en relief; les autres parties du sanctuaire demeuraient presque nues. Les tombeaux des grands personnages, ceux même des monarques, offraient la simplicité la plus rudimentaire : une simple croix, tout au plus une effigie, gravée en creux sur une dalle de pierre.

La France cependant, au milieu de ses interminables guerres et de ses désastres, possédait quelques hommes au cœur desquels ne s'éteignait pas le feu sacré de l'art, hommes rares, il est vrai, incompris alors, oubliés depuis, mais pour lesquels nous devons conserver un sentiment de vénération profonde. Ces hommes, on les voit

groupés sur trois points principaux : en Provence, autour des archevêques d'Arles, héritiers de la splendeur et de l'autorité des préfets du prétoire romain; en Austrasie, près du trône de Brunehaut ou des pontifes de Reims; en Bourgogne, à la cour du roi Gontran.

Le roi Gontran et quelques princes de sa famille faisaient alors exécuter en argent et en vermeil des bas-reliefs formant un tableau, de sept coudées et demie de haut sur dix de large, où figuraient, dans un assez bon style, la Nativité et la Passion de Jésus-Christ (*anaglypho prominente opere, picturâ satis optimâ*). Ces bas-reliefs, consacrés dans l'église Saint-Bénigne de Dijon, n'ont été détruits que vers l'an 992, par l'abbé Guillaume, lorsque ce prélat reconstruisit son église. (D'Achery, *Spicileg.*, I, pag. 383 : *Chronic. S.-Benign. Divion.*) Les Bourguignons, d'humeur paisible, aimant la paix, l'industrie, vivant sur un sol fécond, sous un heureux soleil, multipliaient les constructions monumentales, et, non contents d'un point central, semblaient nourrir à la fois plusieurs foyers : Autun, Dijon, Lyon et Vienne. L'école de Vienne, car on pouvait lui donner ce titre, avait conservé de précieuses réminiscences grecques et romaines. (Plancher, *Histoire générale de Bourgogne*, I, 46, 78, 83, 107, 108; *Hist. Litt. de la France*, par les Bénédictins, II, pag. 26; III, pag. 20.)

A Metz, un sculpteur habile représentait, sur une large table en marbre blanc, utilisée depuis dans l'érection du tombeau de Louis-le-Débonnaire, le Passage de la mer Rouge, avec une verve, une entente dignes des grands siècles de l'art; à Verdun, à Gorze, à Tholey, à Saint-Trudon, à Prüm, localités dépendantes de la couronne austrasienne, on voyait autant d'écoles artistiques, d'où sont sortis de célèbres architectes, d'habiles sculpteurs et des fondeurs émérites, les seuls peut-être que puissent citer les annales des sixième et septième siècles. Nonobstant le discrédit qui poursuivait les figures en ronde bosse, ce genre de sculpture continuait de décorer l'extérieur de certains édifices; et saint Virgile, archevêque d'Arles, bâtissant l'église de Saint-Honorat, n'hésitait pas à faire représenter, sur les bas-reliefs en marbre qui en couvraient les murs, l'histoire de la vie de Jésus-Christ. (Saxius, *Pontif. Arel. hist.*, pag. 249; Bouys, *La royale couronne d'Arles*, pag. 359, 364.)

Paris, Soissons, Bourges, possédaient aussi quelques artistes célèbres : à Bourges, Jean Lafrimpe, architecte-imagier, dont ne parle aucune biographie et dont le nom s'est sauvé de l'oubli dans l'immense naufrage des réputations artistiques, mérite une honorable place; à Soissons, l'auteur inconnu du tombeau de la reine Frédégonde, peintre en mosaïque, qui certainement ne s'est point borné à ce genre de composition; à Paris, saint Éloy, excellent ciseleur, miniaturiste, mais qui dut aussi modeler et sculpter. Le fauteuil de Dagobert, que la tradition attribue à saint Éloy, sorte de *cathedra* comparable à celle de saint Maximin, archevêque de Ravenne, paraît remonter à cette époque. Malheureusement, ce fauteuil célèbre, conservé dans le trésor de l'église de Saint-Denis, est modifié par certaines additions plus modernes.

Lorsque l'art grec, dégénéré, tombé dans le domaine de l'orfévrerie, ne jetait plus

en Europe que de pâles lueurs; lorsqu'au lieu de statues en marbre, pour représenter les personnages bibliques, les saints ou les princes, on se contentait de simples médaillons de bronze, d'or ou d'argent, généralement encastrés sur des châsses ou suspendus aux murailles, tels que les faisaient Volvinus et l'anonyme de Cologne, par delà les mers naissait la *Byzantine* ou l'art byzantin.

Mélange de réminiscences helléniques et de sentiment chrétien, expression naïve dans toute sa simplicité et prenant un caractère de l'immobilité conventionnelle des poses qu'il consacre, l'art byzantin ne s'est fait jour que vers le milieu du sixième siècle. Sous l'empereur Justinien, mort en 565, on exécutait encore, d'après les traditions grecques, d'innombrables ouvrages de Sculpture en bronze, même en marbre. Une statue colossale équestre du monarque, dont la fonte s'opéra sous ses yeux, sembla consacrer les derniers efforts de l'art grec : elle fut hissée, dans le *forum Augusteum*, sur une colonne revêtue de bas-reliefs (Procope, *De ædif.*, lib. I, cap. VIII), et traversa les siècles jusqu'à l'époque de la prise de Constantinople par les Turcs, qui la détruisirent pour en faire des canons.

Après Justinien, la statuaire déclina d'une manière sensible : elle devenait presque inexécutable, en raison du prix qu'il fallait y mettre; et comme on reprochait aux artistes de ne pas bien rendre le genre d'expression qui convenait aux idées nouvelles, comme on prenait au pied de la lettre l'anathème dont les pontifes romains et les prédicateurs frappaient l'adoration des images, l'enthousiasme pour les œuvres du ciseau grec diminuait. Cette pente menait à un abîme; une génération presque entière s'y précipita, et, quand du haut de la chaire on eut fait le procès de l'art profane, la foi fit celui de l'art lui-même, de l'art pris dans son acception la plus noble, dans ses allures les plus sages, dans ses inspirations les plus chastes.

Avant d'éclater, avant d'acquérir la consistance d'une hérésie qui troubla le monde, ce discrédit chemina deux siècles, arrêté souvent par l'influence de quelque esprit supérieur, par l'exemple de quelque monarque, et surtout par le sentiment d'affection des esprits faibles pour les objets matériels, dont les formes donnent un corps, une consistance à leurs pensées vagues, à leurs croyances indécises.

Quand la Sculpture byzantine eut atteint le huitième siècle, époque du soulèvement des iconoclastes contre les images, elle avait un caractère bien déterminé : sécheresse de contours, maigreur de formes, allongement de proportions, mais grand luxe de costume, expression puissante de résignation malheureuse et de grandeur. La statuaire monumentale de cette époque n'est point commune; elle ne l'a jamais été, et l'histoire de l'art présenterait certaines solutions de continuité, si la Sculpture en petit, notamment celle des diptyques, ne nous initiait aux destinées de l'art tout entier.

Gori (*Thesaurus diptycorum,* Florentiæ, 1759, in-4°) distingue quatre espèces de diptyques ecclésiastiques : les diptyques destinés à recevoir le nom des nouveaux baptisés; les diptyques où s'inscrivaient les noms des bienfaiteurs de l'Église, des souverains et des papes; les diptyques à la gloire des saints et des martyrs; les diptyques consacrés

à conserver la mémoire des fidèles morts dans le sein de la foi. La table externe de ces petits meubles s'enrichissait de sculptures d'ivoire, représentant des scènes du Nouveau Testament et des saints Évangiles. On y voyait figurer souvent Jésus, jeune, imberbe, la tête auréolée d'un nimbe sans croix. Le nombre des diptyques devint très-considérable ; plus les images étaient officiellement poursuivies, plus ceux qui les respectaient tâchaient d'en perpétuer au moins la tradition. Les artistes grecs favorisaient eux-mêmes cette mode, ainsi que celle des tableaux à volets, seuls moyens qui leur restassent de travailler et de vivre.

Pendant la durée de la persécution excitée par les iconoclastes, sous les papes Paul Ier, Adrien Ier, Pascal Ier, des moines grecs, sculpteurs et peintres, ne cessèrent de chercher refuge en Italie. L'émigration de ces artistes devint même si nombreuse, que les pontifes précités construisirent des monastères pour les y recueillir. (ANAST., in *Vit. Paul. I, Adr. I et Pasch. I.*) Leur influence ne tarda point à se propager en Europe. L'art, qui jusqu'alors se traînait indécis, prit un caractère inconnu de fermeté, de noblesse et de précision ; soit que le sculpteur mît en œuvre le bois, l'ivoire, le bronze, le marbre ou la pierre ; soit qu'il marchât isolé, livré aux inspirations indépendantes de son génie ; soit qu'il fût associé aux architectes, entrepreneurs d'édifices, dont il acceptait le plan, dont il traduisait les idées, sa part demeura distincte, son rôle déterminé. Dans le monde, on accepta d'autant plus volontiers la forme byzantine, qu'elle se trouvait accompagnée d'une richesse d'ornementation toujours aimée du vulgaire ; qu'elle arrivait sous le patronage d'artistes éminents, et que Charlemagne, ayant des relations suivies avec la cour de Constantinople, avec celle de Cordoue, patronait l'introduction du genre qui convenait peut-être le mieux à la magnificence de sa pensée.

Cependant plusieurs évêques, entre autres le célèbre Agobard, craignant de voir le culte des images devenir une adoration, penchaient vers l'opinion des iconoclastes ; mais l'art avait pour lui la raison, les cœurs d'élite et le bras du peuple, de ce peuple qui, dans Rome, venait de renverser les statues élevées à l'empereur Léon l'Isaurien, et de couronner les statues pontificales.

Les maisons royales d'Aix-la-Chapelle, de Goddinga, d'Attiniacum, de Theodonis-Villa ; les monastères de Saint-Arnulph, de Fulde, de Trèves, de Saint-Gall, de Salzbourg et de Prüm, se ressentirent de l'impulsion salutaire que Charlemagne exerça sur les arts. Avant la révolution de 1789 on voyait encore, dans quelques-unes de ces localités, des débris précieux qui remontaient au huitième siècle ; et divers chapiteaux du palais d'Ingelheim, déposés aujourd'hui dans le musée de Mayence, prouvent qu'on tâchait de conserver, le plus fidèlement possible, les bonnes traditions de l'antiquité romaine. Charlemagne montra toujours pour elle une respectueuse déférence, soit qu'il décorât splendidement la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, sa ville de prédilection ; soit qu'il fît construire à sa chère épouse Hildegarde, dans l'église Saint-Arnulph de Metz, un vaste tombeau, pour l'éclairage duquel il assigna les revenus d'une terre con-

sidérable. Le sentiment de préférence qu'accordait peut-être l'empereur à l'art byzantin sur les autres transformations de l'art grec, ne lui faisait point proscrire la manière lombarde, plus rapprochée de l'antique et conséquemment plus éloignée de l'esprit chrétien. Ces formes différentes se retrouvaient, tantôt distinctes, tantôt mêlées l'une à l'autre : on citait un magnifique autel, dédié à la Vierge et à saint Pierre, recouvert de bas-reliefs en argent et en or, *auro argentoque imaginatum*, que fit élever l'abbé de Saint-Trudon (*Chron. abb. S. Thrud.*, ap. D'ACHERY, *Spicil.*, II, p. 661); un devant d'autel de l'insigne basilique de Reims, où se trouvait représenté en bas-relief Jésus-Christ sur un trône, ayant à côté de lui Charlemagne, et à ses pieds les abbés Foulques et Hervey (MARLOT, *Metrop. Rem. hist.*, I, p. 328, 330, 342); on admirait, dans l'église abbatiale de Saint Faron, le tombeau du duc Otger, orné de sept statues en ronde bosse et de neuf figures en bas-relief (MABILL. *Annal. ord. S. Bened.*, II, p. 376), monument considérable pour l'époque, et dont l'ordonnance et l'exécution soignée rivalisaient avec le portail et les figures *absidales* de la basilique de Saint-Riquier. Angilbert, abbé de Saint-Faron, sculpteur, architecte, avait donné l'idée, et sans doute aussi fourni le dessin d'une *Nativité* qui fut placée dans le tympan de la façade, tandis qu'à l'intérieur il disposa d'autres groupes, savoir : au fond du chœur, la *Passion;* au nord, la *Résurrection;* au midi, l'*Ascension;* le tout exécuté en plâtre et en ronde bosse, accompagné de dorures, de mosaïques et de couleurs précieuses : *ex gypso figuratæ et auro, musido, aliisque pretiosis coloribus composita.* Deux devants d'autel, en or et en argent, couverts d'images d'animaux, de figures humaines en bas-reliefs, décoraient le même sanctuaire. (*Vit. S. Angilb.*, apud D'ACHERY et MABILLON, *Act. SS. ord. S. Bened.*, V, p. 109, 127.)

La fondation des abbayes de Saint-Mihiel (Lorraine), de l'Isle-Barbe, d'Ambournay et de Romans (Bourgogne); celle de plusieurs grands monastères de l'Alsace, du Soissonais, de la Bretagne, de la Normandie, de la Provence, du Languedoc et de l'Aquitaine (GOLBÉRY, *Antiq. d'Alsace*, pag. 31, 47, 121, 122; RAYNAL, *Hist. du Berry*, I, pag. 283; D. PLANCHER, *Hist. de Bourgogne*, I, pag. 111); la construction des grandes basiliques de Metz, de Toul, de Verdun, de Reims, d'Autun, etc. (ÉMILE BÉGIN, *Hist. de la cath. de Metz*, I, pag. 83, 84; BENOIT PICART, *Hist. de Toul*, pag. 284; *Hist. de Verdun*, pag. 119, 138 à 147; l'*Ancienne Auvergne*, II, p. 16, 17; D. PLANCHER, *Hist. de Bourgogne*, I, pag. 135, 136, 137; GAUJAL, *Essai sur le Rouergue*, pag. 175), les réparations, les embellissements, qui s'effectuaient aux abbayes de Bèze, de Saint-Bénigne de Dijon, de Saint-Gall, de Remiremont, de Saint-Arnulph-lez-Metz, de Luxeuil, avaient assez d'importance pour occuper une infinité d'artistes architectes et sculpteurs, qui, semblables au moine Gundelandus, abbé de Lauresheim, tenaient le compas et le maillet avec non moins d'habileté que la crosse. (*Chron. Laurish.*, ap. DUCHESNE, III, pag. 490; EM. BÉGIN, *Metz depuis dix-huit siècles*, t. II, pag. 243 à 250.) Rien n'égalait la splendeur de certains monastères, véritables foyers d'intelligence, où les beaux-arts réunis, s'entr'aidant les uns les autres, dirigés par un maître qui lui-même avait le sentiment

des choses, prospéraient sans éclat, mais non sans utilité. On lit, dans la vie d'Angésive, abbé de Luxeuil (Mabill. et d'Achery, *Acta SS. ord. S. Bened.*, V, pag. 633, 636), qu'indépendamment d'une quantité considérable d'argenterie ciselée qu'il fit exécuter pour sa maison, il l'enrichit d'un devant d'autel, rehaussé de figures en argent et de bas-reliefs, *anaglypho operefactum*. Au trésor abbatial de Saint-Trudon, dressé par deux commissaires en 870, figurent deux mausolées et deux autels plaqués d'argent, garnis de figurines en ronde bosse et de bas-reliefs du même métal, avec incrustations et lames d'or; vingt et une châsses d'or et d'argent, et quantité d'objets sculptés et ciselés. Les artistes français, ainsi que les artistes allemands, conservaient le double usage de fondre les statues de métal et de les façonner en bosse sous le marteau, représentations matérielles, frappées d'anathème par Agobard, dans le puritanisme de sa conscience : *Quicumque aliquam picturam vel fusilem, sive ductilem adorat statuam, simulacra veneratur.* (*Des Imagin.*, t. II, *Opera*, pag. 264.)

Évidemment, la petite Sculpture et la ciselure, associées à la fonte, constituaient le faire principal des artistes du huitième et du neuvième siècle. Pour l'exécution de la grande Sculpture, on était retenu par la crainte des iconoclastes, dont la secte comprimée s'agitait encore; on ne le fut pas moins, après le décès de Charlemagne, par les guerres civiles et les invasions, qui suspendaient et ruinaient les travaux d'architecture : on sauvait une châsse, un autel; on ne pouvait sauver un portail, et la haine héréditaire que se vouaient les princes rejaillissait sur leurs effigies.

Quand mourut Charlemagne, au lieu d'appeler la statuaire à l'exécution de son mausolée, il sembla plus digne de lui de creuser un caveau et de l'y asseoir, embaumé et paré, sur un fauteuil d'argent; mais l'extérieur du caveau fut décoré de bas-reliefs profanes empruntés à l'art romain. (Alex. Lenoir, *Descrip. des monuments franç.*, 6e éd., p. 109, 110.) Le tombeau de Louis-le-Débonnaire fut également entouré d'un bas-relief en marbre, dans le style d'une autre époque, mais mieux adapté au sujet. On lui donna pour supports quatre lions en pierre, que M. Émile Bégin nous affirme avoir vus; le dessus du catafalque représentait l'image de cet empereur exécutée simplement, avec la pierre jaune du pays (oolithe moyenne). L'effigie gravée dans la *Monarch. franç.* de Monfaucon et citée par Émeric David, etc., nous dit encore M. Bégin, n'appartenait point au neuvième siècle. Cette statue de marbre blanc, dont la tête existe à Metz, est d'une époque postérieure. Carloman, frère de Charlemagne, eut un tombeau sculpté d'après le modèle du sarcophage de Jovin, sous Valentinien Ier, tombeau qui fut placé près de celui de saint Remy, dans la basilique de Reims.

Vers la fin du neuvième siècle, cette même église, que l'art ne cessait d'embellir, fut décorée d'un autre monument funéraire, celui du célèbre archevêque Hincmar, dont les traits méritaient bien d'être conservés à la postérité; tandis qu'ailleurs Charles-le-Chauve fut représenté en demi-relief de bronze sur son tombeau.

Ce double hommage de l'art statuaire envers les deux hommes qui l'avaient le

plus favorisé, le mieux compris, témoigne un temps d'arrêt, une halte faite au milieu des tourments de l'avenir et des inquiétudes présentes. L'heure des invasions normandes, heure fatale pour les arts, venait de sonner; on voyait le long des fleuves et sur tous les rivages maritimes s'abattre d'étranges populations, que n'arrêtait aucun obstacle, qui méprisaient le fer des débiles héritiers de la nation franque et qui se riaient des anathèmes partis de Rome. Il n'y eut plus d'artistes, plus de moines; tout le monde prit les armes, tout le monde devint soldat, et le péril commun rendit quelque énergie à nos ancêtres épouvantés.

Faut-il s'étonner que dans un tel état de choses Anastase-le-Bibliothécaire, moins préoccupé de la forme que de la valeur intrinsèque des objets sculptés, se soit montré d'une affligeante impassibilité, et que son style sans couleur ressemble à celui du commissaire-priseur dressant un état estimatif? Les hautes destinées du christianisme préoccupaient exclusivement Anastase, comme elles préoccupaient toutes les grandes intelligences; mais nous nous garderons de dire, avec M. Lévesque (*Bulletin des Arts*, 1846, pag. 335), qu'à pareille époque on ne savait rien exprimer et qu'il n'y avait ni peinture, ni Sculpture, ni sentiment d'un art quelconque.

Plus tranquille sur le trône de Byzance que ne l'étaient nos rois sur le trône morcelé de Charlemagne, l'empereur Basile-le-Macédonien restaurait les images et donnait à la statuaire monumentale des encouragements qui la tiraient du profond abaissement où elle était tombée. Constantin Porphyrogénète, prince non moins artiste que lettré, imitant son auguste aïeul, favorisa l'étude des beaux-arts par des travaux personnels; mais ils avaient reçu des iconoclastes une atteinte dont jamais ils ne devaient se relever. Tout en reconstituant le culte des images, tout en honorant la Sculpture et la peinture, les monarques, par bienséance ou par crainte, proscrivaient l'art du sein des temples, et quand ils lui permettaient d'y rentrer, ils le garrottaient sous l'exigence énervante d'une discipline qui tuait le génie. En Orient, depuis le huitième siècle jusqu'à nos jours, l'art chrétien, l'art accommodé au culte, n'a jamais dépassé certaines limites.

Malgré ses cruelles vicissitudes en Europe, il y fut donc plus heureux, parce qu'il y fut plus libre, et, quand les invasions eurent cessé, les désastres causés par ces mêmes invasions servirent à ses progrès. D'abord, naquit un système complet de constructions nouvelles, nées du besoin, les constructions de châteaux forts qui couvrirent toutes les provinces; ensuite l'Église, ayant mille désastres à réparer, éleva ou restaura quantité de monastères ou de basiliques, qui eurent une physionomie franchement accusée, un caractère gréco-latin, comme pour témoigner que l'art byzantin avait déjà pris sur notre sol ses lettres de naturalisation. Les cathédrales d'Auxerre, de Clermont, de Toul; l'église Saint-Paul de Verdun; les abbayes de Moutier-en-Derf et de Gorze (Lorraine); de Munster (Alsace); de Cluny (Bourgogne); de Celles-sur-Cher (Berry); de Saint-Florent de Saumur, de Chantenge (Auvergne), etc., etc., se revêtirent spécialement du caractère sculptural de cette époque : on multiplia le crucifix en ronde

bosse, dont l'introduction dans la statuaire monumentale ne s'était opérée qu'au commencement du neuvième siècle, sous le pontificat de Léon III; on mit en opposition, dans les arcatures des portails, comme cela se voyait à la cathédrale d'Auxerre, les élus et les réprouvés; on fit à la Vierge sa part de déification; et la main du sculpteur, ne se bornant plus à décorer d'admirables figures les façades et les cloîtres, *mirâ lapidum sculpturâ*, ainsi qu'elle le fit sous l'inspiration d'Amalbert et de Robert, abbés de Saint-Florent, s'étala de toutes parts avec un luxe extraordinaire : ambons, siéges, voûtes, cuves baptismales, colonnes, corniches, clochetons, gargouilles, aucune portion des édifices religieux ne lui échappa. On pourrait dire que les artistes d'alors réconcilièrent la Sculpture avec la pierre, qui lui fournit un vaste domaine d'exploitation. Presque toutes les figures sont représentées vêtues à la romaine, avec la tunique courte et la chlamyde agrafée sur l'épaule. C'était encore là, au reste, le costume de cour, le seul qui convînt, par conséquent, à la représentation plastique des grands personnages du christianisme. (Ouvrage inédit de M. Émile Bégin, sur l'*Art dans la France orientale;* Lebeuf, *Mém. concernant l'histoire d'Auxerre*, I, pag. 219; Martenne et Durand, *Ampliss. collect.*, col. 1099 et 1106; *L'ancienne Auvergne*, II, pag. 80, 81, 108, 139, 140, 220, 221, 223; Raynal, *Hist. du Berry*, I, 234, 235, 241, 244, 245, 260, 315, 326 et suiv.; 339, 340, 403 : Golbéry, *Antiq. d'Alsace*, pag. 55; *Hist. de Toul*, 305, 342, 343; *Hist. de Verdun*, 159, 164, lxvi.)

Les dates, les noms ne se rencontraient presque nulle part sur le front de ces édifices; aussi, l'histoire générale et les biographies, même spéciales, ne peuvent nous être que d'un bien faible secours. Dans un curieux opuscule de M. Félix Bourquelot, intitulé *Histoire des arts plastiques,* on ne trouve, avant le dixième siècle, aucun nom de sculpteur, et pour le dixième siècle, deux seulement apparaissent : Tutelon et Hugues. Tutelon, moine de Saint-Gall, que M. Bourquelot et les autres biographes disent mort en 908, mais dont M. Émile Bégin, mieux informé, fixe le décès au 28 mars 898 (*Hist. de la cath. de Metz*, I, pag. 111), fut un artiste éminent, poëte, sculpteur et peintre, qui décora de ses œuvres les basiliques de Mayence et de Metz. Quant à Hugues, abbé de Moutier-en-Derf, sculpteur et peintre, né vers 960 dans la petite ville de Brienne, il n'acquit, en réalité, sa réputation que quarante années après. Ainsi, voilà le dixième siècle veuf d'artistes sculpteurs; mais M. Émile Bégin nous en signale deux, Adson et Anstée : Adson, abbé de Moutier-en-Derf, architecte et sculpteur, prédécesseur de l'abbé Hugues; Anstée, abbé de Gorze, mort le 7 septembre 960. Émeric David indique l'abbé Morard, qui, secondé par le roi Robert, rebâtit, vers la fin du dixième siècle, à Paris, l'église Saint-Germain-des-Prés. A la piété du même monarque, à celle des ducs de Bourgogne, un autre abbé, nommé Guillaume (*Wilengus levita*), fut redevable d'une partie des fonds nécessaires pour reconstruire son église; aussi, leur effigie, mêlée avec l'effigie des patriarches et des anges, décore-t-elle le portail de cette église : on a reconnu Saint-Bénigne de Dijon. Guillaume, architecte-sculpteur, arrivé vers 980 à Dijon, prit sous sa direction artistique et morale quarante monas-

tères, et devint chef d'école aussi bien que chef religieux. Les portails des églises d'Avallon, de Nantua, de Vermanton, exécutés dans un excellent style, attestèrent la sévérité d'un goût perfectionné.

Suédois d'origine, né près de Verceil en Italie, Guillaume passe inaperçu dans la plupart des écrits sur la matière, généralement si scrupuleux à signaler toutes les illustrations d'Italie. Il a, selon nous, une gloire immense, celle de précéder le développement des écoles vénitienne et toscane; de ne paraître emprunter ses inspirations qu'à lui-même; d'imprimer, aux œuvres exécutées sous lui, un cachet spécial, et d'étendre cette influence non-seulement sur toute la Bourgogne, mais encore sur les diocèses voisins. (Plancher, ouvr. cité, I, pag. 478, 479, 513, 516.) Quantité d'artistes habiles, réunis d'abord autour de Guillaume et qu'il dirigea pendant quarante années, sont devenus à leur tour chefs d'écoles, en sorte que l'art français doit peut-être autant à l'abbé Guillaume, que l'art toscan au célèbre Nicolas de Pise, venu dans le siècle suivant.

Avec l'école bourguignonne, dont l'existence ne saurait faire l'objet d'un doute, rivalisaient : 1° l'école messine, beaucoup plus grave, employant d'habitude une pierre à gros grain qui résistait aux finesses du ciseau; 2° l'école lorraine, intermédiaire placé, pour le genre, entre l'école bourguignonne et l'école messine; 3° l'école alsacienne, type de naïveté germanique, s'exerçant sur des moellons rougeâtres, très-tendres quand ils sortent de la carrière, mais durcissant à l'air libre; 4° l'école champenoise, dont les deux principaux foyers ont été Reims et Troyes, que leurs cathédrales caractériseront plus tard; 5° l'école normande, bretonne et poitevine, dédoublée en différentes succursales, participant toutes d'un type anglo-saxon; 6° l'école de l'Ile-de-France, où se groupent Paris, Chartres, Beauvais, Melun, même Laon et Soissons, qui semblent en être les appendices; 7° enfin, l'école méridionale, au mouvement de laquelle coopèrent, d'une manière très-puissante, Arles, Marseille, Avignon, Toulouse, Clermont, Limoges et Périgueux, chefs-lieux provinciaux qu'on sait bien appartenir à la même famille, mais qui diffèrent entre eux, principalement à cause des matériaux divers qu'offre leur sol.

Jusqu'à la fin du dixième siècle, l'Italie, dans un esprit d'utilité pratique qu'elle tenait sans doute des Allemands, ses dominateurs, tourna presque toutes ses vues architecturales vers l'exécution de travaux nécessaires, de monuments d'ordre public et de sûreté. Elle fut préoccupée de murailles ou de tours urbaines, de ponts, de châteaux défensifs, bien avant d'être préoccupée d'églises; et, laissant Rome absorber, résumer les pompes du christianisme, elle n'avait assez généralement que des sanctuaires de dévotion, d'une ordonnance aussi modeste qu'exiguë. La statuaire suivait les destinées de l'architecture; elle trouvait peu d'emploi. Ce fut donc pour toutes deux un grand événement, un sujet de joie et d'espérance, quand Pietro Orseolo, élu doge de Venise en 976, annonça l'intention de rebâtir, dans des proportions plus grandes, la basilique de Saint-Marc, incendiée; mais telle était la pénurie d'artistes

capables, qu'il appela de Constantinople des architectes et des sculpteurs : *Accitis igitur ex Constantinopoli primariis architectis, templum instaurari et ampliari quâ poterat, cœptum.* (Groev., *Thes. antiq. et hist. Ital.*, t. V, part. I, col. 186; Paolo Morosini, *Hist. della citta di Venet.*, lib. IV, 92.)

Laissons les peuples se débattre sous la terreur chimérique de la fin du monde; laissons le dixième siècle finir, le siècle suivant commencer, et bientôt chaque école provinciale ou diocésaine enfantera ses œuvres. Les artistes bourguignons, non contents d'achever les travaux déjà cités, érigent la nouvelle église de Vézelay, celle d'Avallon et plusieurs monastères, entre lesquels se distingue celui de Cluny par la richesse de son abside, composée d'une hardie coupole peinte, que supportent six colonnes de trente pieds, en marbre cipolin et de Pentélie, avec chapiteaux, corniches et frises, sculptés, peints et rehaussés de bronze. En Lorraine, on travaillait aux cathédrales de Toul et de Verdun; à l'église de Neufchâteau, une des plus vastes et des plus belles de la province. Richard, abbé de Saint-Viton près Verdun, faisait exécuter un dôme d'autel, soutenu par des colonnes, où se trouvaient représentés, dans des bas-reliefs dorés, l'Éternel, saint Pierre, saint Viton et le miracle de la Résurrection; il exécutait lui-même, pour son église, un pupitre en bronze doré, rehaussé de figurines, et un devant d'autel d'argent, qui représentait Jésus-Christ foulant l'aspic et accompagné de saint Pierre, puis, à leurs pieds, la comtesse Mathilde, qui avait fait les frais de l'œuvre, et près d'elle l'abbé Richard : *Auro prominentes imagines, opere mirifico, arte cœlatoriâ factæ.* (*Vit. Richardi*, ap. d'Achery et Mabill., *Act.*, *SS. ord. S. Bened.*, tom. III, pag. 541.) Dans le diocèse de Metz, qui, par ses abbayes, avait des rapports directs avec la Belgique et l'Allemagne rhénane, on se ferait difficilement l'idée de la multiplicité des travaux de pierre qui s'achevèrent à cette époque : un abbé de Gorze, Henri-le-Bon, architecte-sculpteur, mort le 1er mai 1093, après une longue administration, exécuta des œuvres considérables. Gontran, abbé de Saint-Trudon, mais surtout Adélard, qui lui succéda vers 1055, ont couvert la Hasbaye de constructions nouvelles; Adélard dirigea l'érection de quatorze églises, et « ses dépenses étaient telles, dit le chroniqueur Rodolphe, qu'à peine le trésor impérial aurait-il pu y suffire. » Sculpteur et peintre, Adélard mérite de prendre, parmi les artistes de son époque, un rang fort distingué. A Metz, un autre abbé, l'abbé Warin, non moins habile qu'Adélard, érigeait l'immense basilique de Saint-Arnoul, tandis que, dans la même ville, d'autres artistes élevaient les églises abbatiales de Saint-Vincent et de Saint-Martin, édifices exécutés d'un seul jet, historiés d'un grand nombre de sculptures. M. Bégin (*Metz depuis dix-huit siècles*, tom. III, pag. 65 et suiv.) a donné, d'après un poëme contemporain et d'après ses propres recherches, une description de cette basilique de Saint-Martin, qui permet d'apprécier le genre des sculpteurs messins; l'architecture en était lourde, massive, mais elle se faisait remarquer par la somptuosité des détails, l'originalité des chapiteaux, et par les diptyques et triptyques d'ivoire qui la décoraient. A la fin du siècle, Théodoric, abbé de

Saint-Trudon, terminait les sculptures, commencées avant lui, dans le cloître de l'abbaye, *cælatura continuavit.* (*Chron. abb. S.-Trud.*, lib. VI, ap. D'ACH., *Spicil.*, II, pag. 675, col. 2.) En Alsace, la cathédrale de Strasbourg, deux églises de Colmar et de Schelestadt; en Suisse, la cathédrale de Bâle, exécutée par des artistes venus d'Alsace, sont encore debout pour montrer, en quelques-unes de leurs parties, la vigueur, la naïveté majestueuse, avec lesquelles le sculpteur rendait sa pensée. Dans l'intérieur de la France, beaucoup d'églises importantes s'élevaient à la fois. Ne pouvant les désigner toutes faute d'espace, nous rappellerons qu'en 1020 Fulbert, évêque de Chartres, architecte et vraisemblablement statuaire, rebâtissait son église sur un plan qu'il traçait lui-même. Elle fut terminée vingt-huit années après, et l'on ne put trop admirer la dignité du style des statues, dont l'illustre évêque orna le portail et le pourtour de cet édifice. L'art ne se distingua pas moins dans la décoration des portails des églises de Laon, de Châteaudun, de Saint-Ayoult de Provins, œuvres grandioses des premières années du douzième siècle, qu'égala, qu'effaça peut-être la splendide ornementation extérieure de l'abbaye de Saint-Denis, faite entre les années 1137-1180. L'abbé Suger, qui fut lui-même un artiste véritable, ne désigne aucun des hommes, auxquels échut ce travail important. Nous ne connaissons pas davantage les auteurs des bustes de Dagobert et de sa femme la reine Nanthilde, exécutés en argent doré; non plus que ceux des fameuses portes de bronze, où figuraient en bas-reliefs la Passion, la Résurrection, l'Ascension. Au même temps appartient cette grande croix d'or, dont le pied fut enrichi de bas-reliefs, *cui tota insidit imago*, et dont le Christ offrait une expression de résignation divine si remarquable, *tanquam et adhuc patientem.* (SUGER, *De reb. in administr. sua gest.*, ap. BOUQUET, XII, pag. 96, 99; FÉLIBIEN, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, pag. 547.) Le nom des sculpteurs de l'église cathédrale de Paris se dérobe également à notre admiration. On dirait qu'un peuple entier, dans une communauté de pensées et d'action, est venu là composer son œuvre : ceux-ci faisant en marbre le sarcophage sur lequel Philippe de France, fils de Louis-le-Gros, était représenté couché; ceux-là peuplant le jubé et l'abside, de hautes figures, aujourd'hui détruites, et d'une longue galerie de sujets bibliques; d'autres garnissant la façade et le pourtour de l'édifice de ces personnages si divers, qui néanmoins semblent tous réunis dans l'expression des mêmes pensées et des mêmes croyances. Les sculpteurs des différentes églises de Paris ne sont pas mieux connus, et l'on se demande encore de quelle main sortait la belle statue élevée à Louis-le-Gros dans le cloître de Saint-Victor.

A travers le douzième siècle, l'école bourguignonne continua ses admirables travaux. Hugues, abbé de Cluny, eut un tombeau magnifique; Bernard II, abbé de Moutier-Saint-Jean, reconstruisant le portail de son église, fit représenter, sur les frontons des trois portes, Dieu le Père, la Nativité, la Visitation, les douze apôtres, les quatre évangélistes et divers sujets traités avec bonheur; on acheva le somptueux portail de l'église Saint-Lazare d'Autun; Pierre-le-Vénérable éleva dans l'abbaye

de Saint-Marcel, près de Châlon-sur-Saône, un tombeau à son ami l'illustre Abeilard, qui y fut représenté en costume de bénédictin. Robert Ier, duc de Bourgogne, ayant fourni les fonds nécessaires pour l'exécution de la nef et du portail septentrional de l'église de Semur en Auxois, sur ce portail furent placées la statue du prince et celle d'Hélie de Semur, sa femme. Après la mort de Robert, on ajouta, pour le repos de son âme, quatre bas-reliefs encastrés sur les côtés de la porte, bas-reliefs qui représentaient l'assassinat du comte Delmace, son beau-père, assassinat qu'on lui reprochait; son arrivée aux enfers sous la conduite d'un moine; son passage dans la barque de Caron, et enfin sa délivrance. Cette bizarre invention prouve que l'idée de la chapelle sépulcrale de Dagobert, à Saint-Denis, n'était pas nouvelle, et qu'elle pourrait très-bien avoir été composée postérieurement par quelque artiste bourguignon. (Plancher, ouvr. cit., I, pag. 516, 518; Alex. Lenoir, ouvr. cit., pag. 98, 99, 115, 117; Courtépée, *Descript. hist. de la Bourgogne*, V, pag. 320.)

Rivale active, intelligente de l'école de Bourgogne, l'école champenoise, dans l'église Saint-Étienne de Troyes, qu'elle avait précédemment décorée de nombreuses sculptures, élevait au comte Henri Ier une tombe, de la plus grande magnificence, tombe entourée de quarante-quatre colonnes en bronze doré, surmontées d'une table d'argent où gisaient couchées la statue du prince avec celle d'un de ses fils, grandes comme nature, en bronze doré. Des bas-reliefs de bronze et d'argent, qui représentaient la sainte Famille, la cour céleste, des anges, des prophètes, environnaient le monument. Triomphe de la statuaire métallique, le tombeau du comte Henri primait alors tous les autres tombeaux de la France, comme la cathédrale de Reims allait bientôt primer les autres cathédrales.

En Normandie, même élan, même zèle, même entente de l'art, de sa dignité, comme de ses exigences. Plus heureux qu'en Champagne, ici du moins nous trouvons quelques noms : Othon, auteur du tombeau de Guillaume-le-Conquérant, sculpté en 1087, et de plusieurs monuments du même genre; Azon, constructeur de la cathédrale de Seez; Garnier de Fécamp, et Anquetil de Petitville, tailleur de pierre à Étretat, qui travaillaient déjà vers la fin du douzième siècle, bien que leur renommée date du siècle suivant. Les maçons et sculpteurs de Normandie formaient, à cette époque, une importante corporation.

Dans le midi, Asquilinus, abbé de Moisac, près de Cahors, décora de statues excellentes le cloître et le portail de son église, *præclaris statuis;* il suspendit aux côtés de l'abside un Christ en croix, si habilement sculpté qu'on le croyait émané d'une main divine, *ut non humano sed divino artificio facta videatur.* (Mabill., *loc. cit.*, p. 470.) Dans le même diocèse, Étienne Obazim, fondateur du monastère de ce nom, recevait, à sa mort, les honneurs d'un magnifique tombeau, autour duquel l'artiste avait exécuté différentes figurines représentant des religieux de l'ordre de Citeaux. (Martenne, *Voy. litt.*, part. II, p. 59; *Gall. Christ.*, t. I, col. 130 et 185.) On exécuta, soit en Auvergne, soit dans le Languedoc et la Provence, bien d'autres grands mor-

ceaux de Sculpture. Au monastère de Préaux furent placées la statue de Honfroy de Vétulis et celles de cinq membres de la même famille, en ronde bosse, couchés sur leur tombeau. Mais l'œuvre capitale, qui résume, qui caractérise le faire des provinces méridionales, c'est l'église Saint-Trophime d'Arles, terminée en 1152, sous la haute direction de l'archevêque Guillaume de Mont-Rond. Son portail, dernier soupir du ciseau grec, fait remonter l'imagination vers les plus belles époques de l'art; de l'art agissant sous la puissance de la foi évangélique. On retrouve là, comme dans les œuvres antiques, un grand naturel d'attitudes, des draperies simples jetées avec autant de grâce que d'ampleur; mais, en même temps, de la dignité, de l'énergie, du sentiment dans les airs de tête; un mélange de réminiscences helléniques et de convictions chrétiennes, heureuse combinaison de l'expression et de la forme. (*Gall. christ.*, I, col. 561; Mabill., *Ann. ord. S. Bened.*, V, p. 83, 328; Nicetas Periaux, *Stalles de la cath. de Rouen*, p. 146.)

A la fin du douzième siècle comme à la fin du onzième, une remarquable activité se manifestait dans les ateliers de Sculpture du pays messin et de la Lorraine. Plusieurs incendies ayant dévoré des églises magnifiques, notamment à Verdun, la population tout entière aidait de ses deniers et de ses bras la reconstruction des temples consacrés au Seigneur; croisade artistique, en tête de laquelle marchent Hérimann, Étienne de Bar, évêque de Metz, Rodolphe, abbé de Saint-Trudon, Guillaume, prieur de Flavigny, Philippe, abbé d'Étanche, Garin, désigné dans quelques manuscrits sous le nom de *Garini*, etc. Ces trois derniers, qui ne figurent en aucune biographie, s'occupaient positivement d'architecture et de Sculpture : *Cœlaturam ecclesiæ usque ad summum restauravit*, est-il dit de Guillaume, quand il administrait Flavigny; *cœlaturam quoque curiæ reparavit*, ajoute l'auteur de sa vie, en parlant du monastère de Saint-Mansuy. (*Hist. brev. episc. Verdun.*, ap. d'Achery, II, p. 261, col. 1 et 2; Émile Bégin, *Hist. de la cath. de Metz*, II, p. 279, 280, 299; *Hist. de Verdun*, p. 230, 246, 250 à 259, 265, 269, 276, 282, lxii, xcviii.)

L'Alsace, ainsi que l'ont fait très-bien ressortir MM. Golbéry et Schweighauser dans leur intéressant ouvrage sur les antiquités du Haut-Rhin et du Bas-Rhin, suivait, ou plutôt communiquait aux provinces voisines le mouvement d'impulsion qui entraînait l'art chrétien vers sa phase la plus brillante. Nous pourrions désigner, comme témoignage du faire des artistes d'Alsace, les monastères d'Alpach, de Pairis, et quantité d'églises peuplées de statues; mais toutes se résument, toutes semblent s'identifier dans cette imposante personnification de l'art qui couvre de ses grandes ailes la ville de Strasbourg et l'Alsace tout entière; sorte de défi jeté aux artistes d'outre-Rhin, qui n'ont pu, même à Cologne, atteindre ni cette hauteur, ni cette multiplicité si variée de figurines.

Dans l'art alsacien ou rhénan, que nous ne confondrons point avec l'art germanique, généralement plus lourd, la cathédrale de Strasbourg caractérise plusieurs époques différentes. Bien qu'elle appartienne surtout au treizième siècle, on peut

néanmoins la prendre, dès la fin du onzième, comme point de départ des travaux qu'exécutait, sous la vigilante somptuosité des *Domhern* du Dôme, une compagnie de francs-maçons, qui a marqué de ses signatures hiéroglyphiques les pierres de ce sanctuaire, ainsi que celles qu'elle a taillées dans la vallée du Rhin, depuis Dusseldorf jusqu'aux Alpes.

Les sculpteurs Volvinus et Rodolphinus, Allemands d'origine, que s'approprient les Italiens, et qui vivaient dans le onzième siècle, sortaient-ils de l'école alsacienne? Nous le croyons, car cette école avait le pas sur les écoles plus septentrionales, et quand elle empruntait aux artistes de Byzance, que l'empereur Henri-le-Saint avait appelés près de lui, l'art de couler et de ciseler le bronze, pourquoi, par réciprocité de services, n'aurait-elle pas enseigné la taille de la pierre et du bois, qu'elle *ouvrait* avec tant d'habileté? Les portes de la cathédrale d'Augsbourg, le tombeau de Rodolphe de Souabe, dans l'église de Mersebourg, sont les œuvres triomphales de la fonte et de la sculpture métallique en Allemagne; mais on serait embarrassé d'établir un choix parmi les monuments de pierre, tant ils sont communs et remarquables d'expression.

L'art flamand, que représente l'église Sainte-Gudule de Bruxelles commencée en 1155, ne date guère d'une époque antérieure au douzième siècle. (WAUTERS, *Hist. de Bruxelles*, I, 37, 38; III, 86.) Il vécut d'emprunts, faits aux rives du Rhin, de la Moselle, de la Sarre et de la haute Meuse. C'est principalement le long de ces vallées, comme nous l'exprime M. Bégin qui les a étudiées, que l'art statuaire se déroule avec les types différentiels qu'on lui reconnaît dans l'Europe centrale; le même genre de Sculpture, se reproduisant, se perpétuant sur le cours de la même eau, véhicule de matériaux d'origine identique, première condition de similitude et d'harmonie.

Si maintenant nous jetons un coup d'œil d'ensemble sur la statuaire monumentale française, germanique et flamande, nous y reconnaîtrons, quelle que soit d'ailleurs l'influence particulière de telle ou telle école, un type particulier : bustes allongés, figures calmes, recueillies, pénitentes, roideur dans les poses, immobilité extatique plutôt qu'élan et animation, draperies serrées, mouillées, à petits plis, franges ou rubans perlés, rehaussés de pierreries encastillées. Nous voyons se dresser les statues à grandes proportions, se multiplier les personnages sur les tombeaux, se dessiner de longs bas-reliefs; l'art grec disparaît, sa théorie savante se laisse dominer par le sentiment chrétien; la pensée l'emporte sur la forme; le symbolisme se fait jour et devient une science.

Chez les nations maritimes, tout se traduit en questions de rivalité et de jalousie. A peine Venise, la fière Venise, eut-elle relevé son Dôme, que Pise voulut avoir le sien : plusieurs navires toscans, lancés sur les mers pour des conquêtes d'un genre nouveau, rapportèrent de la Grèce une infinité d'antiques, statues, bas-reliefs, chapiteaux, frises, colonnes, fragments divers; et le peuple d'Europe le mieux organisé peut-être pour bien sentir la beauté des formes, le peuple toscan fut appelé à s'inspi-

rer des débris que le vieux monde léguait au monde actuel. L'enthousiasme devint général. En 1016, l'architecte statuaire Buschetto, regardé comme le premier artiste de l'époque, reçut l'honorable mission d'élever la cathédrale de Pise. Il n'hésita point à l'accepter, et quittant Dulichium, son lieu natal, il arriva bientôt accompagné d'hommes habiles qui l'ont merveilleusement secondé. L'œuvre fut infiniment remarquable. Les fragments antiques y brillèrent encastrés; espèce de testament olographe dont la race des Phidias ménageait ainsi le bénéfice à ses arrière-neveux. Ceux-ci, élèves de Buschetto, groupés autour du grand homme, acceptant sa parole et traduisant sa pensée, se répandirent bientôt dans toute l'Italie, et l'on vit surgir les cathédrales d'Amalfi, de Pistoia, de Sienne, de Lucques, dont le caractère byzantin différa du caractère lombard qu'offrait la basilique de Milan. On eût dit qu'au sein de la terre s'enfantaient les statues, qu'elles arrivaient taillées sur leur piédestal, et que des cieux descendait le rayon divin qui les animait, tant elles se multipliaient avec rapidité, tant elles prenaient d'expression, au point de vue d'où chacun les contemplait. L'art de couler le bronze, naguère presque inconnu des Italiens, s'y intronisa comme l'art de tailler la pierre et l'ivoire. En 1198, Pietro et Uberto de Plaisance fabriquaient, d'après l'ordre de Célestin III, les portes qui décorent la chapelle orientale de Saint-Jean-de-Latran; Bonnano de Pise, précurseur de Nicolas, coulait et ciselait les portes du dôme de Pise, ainsi que celles de l'église Saint-Martin de Lucques. Quant aux objets d'ivoire, avec diptyques et triptyques, ils se popularisaient par delà comme en deçà des Alpes, surtout depuis la première croisade. Chacun, homme ou femme, voulait avoir un diptyque, non-seulement sur soi, mais encore dans sa maison, devant son prie-Dieu ou au chevet de son lit. Ces diptyques, qui remplaçaient souvent les livres d'heures, étaient d'un travail minutieux et délicat, que la sculpture chinoise rappelle encore aujourd'hui. On connaît quelques petits meubles d'ivoire à l'usage du roi Louis IX, bien propres à fixer les idées relativement au genre des sculpteurs miniaturistes.

Quand le christianisme statuaire prenait un caractère de puissance et d'héroïsme, incubation d'où résulta peut-être son admirable éloquence, l'art dégénéré tombait en Orient dans le dernier degré d'abaissement. Constantinople, non moins inquiète qu'ébranlée, voyait les Turcs Seldjoucides et les Bulgares faire de nouveaux progrès, et les croisés menacer l'empire; de sorte que les empereurs d'Orient,, ne songeant qu'à se défendre, négligeaient toutes les œuvres d'intelligence qu'ils avaient tant aimées. C'en était donc déjà fait de la Sculpture, le jour où, saccageant l'antique Byzance, les Latins lui portèrent un coup fatal. Exilé des rives du Bosphore, l'art byzantin alla dans le mont Athos; mais ce fut pour y vivre immobile. Un *manuel*, inspiré par l'orthodoxie, imposa des lisières aux artistes sculpteurs comme aux artistes peintres; de sorte, qu'actuellement encore, dans le christianisme grec, le sentiment religieux se traduit de la même manière qu'il se traduisait jadis.

A l'approche du treizième siècle, qui allait être le grand siècle de l'architecture et de la Sculpture chrétiennes, le monde était prêt pour le recevoir. Au lieu de tourner

leurs regards, comme ils l'avaient fait souvent jusqu'alors, vers la Grèce ou vers Byzance; au lieu d'aller puiser en Italie leurs inspirations, les véritables artistes descendaient en eux-mêmes, et, s'il leur survenait quelque hésitation ou quelque doute, ils trouvaient autour d'eux des modèles; chaque école ayant ses traditions, ses types, ses maîtres. L'école limousine procédait immédiatement de l'école vénitienne, depuis que le doge Orséolo, accompagné du moine Romuald, fondateur des Camaldules, était venu chercher un asile en nos provinces méridionales. Dans l'érection des cinq coupoles de Saint-Front, aujourd'hui cathédrale de Périgueux, se trouvait son point de départ. Cette église, qui existe encore et qui reproduit en petit la célèbre basilique de Saint-Marc, fut elle-même une espèce de patron, d'après lequel on construisit, dans Périgueux même, Saint-Étienne-de-la-Cité; dans les environs, les églises de Saint-Astier, de Bourdeille, de Brantôme, de Saint-Jean-de-la-Côte; au sud du Limousin, celles de Souillac et de Cahors; à l'est, celle du Puy; au nord, l'abbaye de Solignac; à l'ouest, la belle cathédrale d'Angoulême, etc. Le long de la Charente, véhicule des idées gréco-vénitiennes mêlées avec les idées limousines et périgourdines, apparurent les églises de Jarnac, de Cognac, de Saintes, etc., véritable musée lapidaire où, parmi quelques noms d'artistes statuaires, brille celui de Guinamund, auteur d'une partie des sculptures de Saint-Front, et un des premiers, le premier peut-être qui associa les émaux de Limoges à quelques-unes de ses compositions.

Le monastère Saint-Michel de Cuzan, près de Perpignan, et plusieurs autres constructions importantes dans l'ordre religieux, civil et militaire, ayant eu des Vénitiens pour fondateurs, devinrent les points d'attache de notre Sculpture méridionale avec la Sculpture de l'Adriatique, avec celle du Roussillon, du Languedoc et de la Provence.

Dans ce dernier pays, nous en appelons comme témoignage aux portails de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Gilles d'Aix, qui se rapprochent de l'église de Saint-Laurent de Gênes, l'action ligurienne se faisait sentir beaucoup plus que l'action vénitienne, et nous ne savons réellement laquelle de l'école de Gênes ou de l'école d'Aix empruntait à l'autre. Marseille, dominé par son mouvement commercial, s'occupait peu des arts. Au commencement du onzième siècle, l'Aquitaine, le Poitou, l'Auvergne, s'étant trouvés réunis sous l'autorité de Guillaume V, suivaient la même impulsion, prenaient un caractère d'identité qui ressort très-bien dans la cathédrale du Puy et dans cinquante autres églises que nous pourrions citer. La Touraine, le Blaisois, le Maine, l'Anjou, couverts de sculptures romanes, montraient à chaque pas les expiations votives du comte Foulques-le-Noir, cet intrépide constructeur d'églises, et s'enorgueillissaient, à bon droit, d'avoir préféré le grand style oriental au style déjà défiguré qui résultait des importations génoises ou vénitiennes. Il y a beaucoup de rapports entre la splendide cathédrale de Poitiers et les églises de Cunault, de Saint-Aubin d'Angers, de Ronceray, de Loches, etc.; entre l'abbaye de Prulliac, construite et décorée par Ecfide, et le monastère de Saint-Martin de Tours, rebâti, *mirifico opere reedificatum*, par son

archiclave Hérévée. Dans ces vastes édifices régnait la grande Sculpture, soit qu'elle décorât les cintres et les voussures, soit qu'elle servît à reproduire l'image de ses bienfaiteurs, ainsi qu'on le voyait à Loches et à Saint-Serges d'Angers, œuvre du célèbre évêque architecte Vulgrin.

La Normandie se couvrit d'églises romanes, dont les plus belles portent le cachet de deux laïques, maîtres francs-maçons, Lanfred et Robert de Bellesme; tandis que la Bretagne, sa voisine, en comptait à peine quelques-unes. L'ogive, à son tour, se multiplia, et avec l'ogive apparut un genre de Sculpture tout autre que la Sculpture byzantine. Ce fut, selon toute apparence, de l'église de Fécamp, fondée en 1107 par Guillaume de Ros, le trésor et l'honneur du clergé, que se sont développés parmi l'école normande les germes de la floraison ogivale. Qu'ils aient été importés de la Pouille ou de Jérusalem par l'abbé Guillaume de Ros, ou qu'ils aient été, ce qui semble plus probable, le témoignage du besoin d'innovation qui travaille sans cesse l'esprit humain, le fait reste le même. Nous n'avons à constater ici qu'une seule chose, c'est que l'ogive, comme motif, se retrouve en même temps sur plusieurs points de la France, dans les Vosges, les Ardennes, la Champagne et le long du Rhin; c'est qu'après d'éternels emprunts faits à l'Orient, il devenait tout naturel que des artistes indépendants prissent autour d'eux des modèles d'ornementation, et qu'ils chargeassent le ciseau de reproduire les merveilles de la végétation. Examinez, au reste, chaque école de Sculpture; comparez les écoles du nord et du centre à celles du midi de l'Europe dans les dernières années du douzième siècle, et vous verrez partout l'ogive entraîner avec elle des ornements accessoires, pris dans les productions mêmes du pays : au nord, la feuille de chêne, la feuille de laitue, les pommes de pin; au midi, la feuille de platane, de vigne et de laurier. Les écoles de Bourgogne, de Champagne, de Lorraine, de Metz, celles de l'Ile-de-France, dont nous avons déjà parlé précédemment, se tenaient dans un système de réserve qui a fait leur gloire; car, pendant deux siècles, la statuaire s'y est développée avec ampleur sous des arcs en tiers-points qui grandissaient et s'élevaient avec elle. L'évêque Yves de Chartres, secondé du médecin Jean Cormier, dit *le Sourd*, avait embelli sa cathédrale d'un portail et d'une rose magnifique, objets d'envie pour les autres diocèses. L'école alsacienne, au contraire, ne put s'affranchir tout à fait de l'exagération des *naturistes* allemands; le système ogival la séduisit : elle s'égara quelquefois dans les forêts de pierre qu'enfantait le ciseau; mais, chose remarquable, tant que dura l'école byzantine, les artistes alsaciens montrèrent pour les traditions le plus grand respect. Ne pouvant beaucoup citer, nous désignerons, à côté de la cathédrale de Bâle déjà nommée, le *Munster* de Schaffouse, ce type si remarquable de l'art. L'école de Saint-Gall se rapprochait de l'école alsacienne; mais, si l'on en juge d'après le monastère et l'église de Saint-Grégoire à Constance, élevée par l'évêque architecte Gebehard, elle avait des tendances d'imitation lombarde : l'église Saint-Grégoire, où se trouvait, dans la crypte, une chapelle en bois et en pierre, décorée de sculptures très-décentes, *lapideas decentissimè sculptas* (Mabill., IV, pag. 14); plusieurs

monuments de Richenaw, du Pfaltz, et généralement de toute cette partie de la Souabe qui touche la Suisse, la Bavière, le Wurtemberg et le grand-duché de Bade, portent le caractère lombardo-germanique, emprunté à nos voisins d'au delà des Alpes. Malgré de bien cruelles vicissitudes, la puissante protection des empereurs n'avait cessé, depuis Othon-le-Grand, de protéger cette école : au douzième siècle, se trouvaient réunis en communauté, comme, au dixième siècle, les peintres à Richenaw, les sculpteurs-architectes au *Pfaltz* (couvent de Saint-Gall), où le prince-abbé menait l'existence d'un souverain. Ces moines artistes, qui comptaient parmi leurs anciens maîtres deux Notker, un Diétard, un Jehan de Liége, un Odon, prédécesseur du célèbre Guillaume dans l'abbaye de Cluny, un Ekkehard, etc., jouissaient d'une éclatante réputation : on les décorait du titre de *peritissimus;* on disait d'eux, qu'ils ennoblissaient les églises par des sculptures, *ædificiis nobilitant;* qu'abbés ou pontifes, ils y travaillaient de leur propre main, *facultatis suæ laboratione et manuum operatione restaurant.* On était même allé plus loin : on s'était dit que la Vierge seule pouvait inspirer tant d'admirables œuvres, *manum direxisse traditur;* et l'artiste modeste, faisant volontiers abnégation de son mérite personnel, avait, au fronton de plusieurs temples, inscrit le nom de Marie comme sculpteur, *hoc panthema pia cælaverat ipsa Maria.*

Nous avons signalé la protection des empereurs, dans le mouvement artistique des siècles antérieurs au douzième. Pour être juste, nous ne devons point oublier celle de ces monarques hongrois et danois, qui, après avoir pillé, ruiné quantité d'églises, se convertissent à la religion chrétienne et réparent autant que possible leurs méfaits; tel le roi Étienne, qui fit les premiers fonds de l'église Saint-Pierre de Ravenne. Ce fut principalement en Saxe que s'intronisa l'art chrétien, et Dresde, l'Athènes allemande, pourrait faire remonter jusqu'au dixième siècle son illustration *architecto-sculpturale.* Sur les bords du Rhin, à Cologne, à Coblentz, à Mayence, nous retrouvons l'école de Saint-Gall, qui, après s'y être implantée en 971 sous les auspices de Notker, évêque de Laodicée, marcha pendant deux siècles, à travers une brillante filiation d'œuvres remarquables. Ces productions du ciseau ayant perdu, dès la mort de Notker, le reflet des souvenirs lombards, obéirent exclusivement à la pensée des artistes indigènes, dont les noms mériteraient d'être connus.

L'Angleterre, justement fière d'elle-même, mais qui ne doit point oublier qu'elle a reçu de nous l'art sublime dont elle s'enorgueillit, l'Angleterre continuait d'emprunter à nos monastères, à nos chapitres diocésains, comme elle l'avait fait dans le septième siècle et dans le neuvième, les artistes-maîtres qui lui devenaient nécessaires. Ce fut Guillaume, architecte-sculpteur, *artifex subtilissimus*, qu'on appela de Sens, vers 1176, pour reconstruire la cathédrale de Cantorbéry, édifice qu'acheva un autre architecte, parent du premier. Bien d'autres artistes français et normands contribuèrent à restaurer les abbayes de Croyland, d'York, de Wearmouth, déjà si riches de sculptures byzantines et françaises; nos compatriotes travaillèrent également aux

monastères d'Ély, de Collingham, et tel était le zèle des Anglais pour l'architecture, la statuaire et l'ornementation, que tous les grands seigneurs y dépensaient des sommes considérables; que les femmes de haut parage, posant elles-mêmes une pierre dans l'édifice que l'on construisait, chargeaient un ouvrier, qu'elles présentaient d'office, d'exécuter à leurs frais, pendant un an, deux et trois ans, l'œuvre à laquelle leur faiblesse ne pouvait s'associer autrement.

L'Espagne et le Portugal laissaient voir les traces, les déchirures (qu'on nous permette cette expression), résultant d'une lutte aussi longue qu'acharnée entre deux religions opposées, le christianisme et l'islamisme. En s'emparant du style byzantin, les Maures lui avaient enlevé son caractère grave pour le faire concorder avec leur sensualité : ils mettaient de la poésie là où les chrétiens ne croyaient devoir introduire que du sentiment; ils se préoccupaient des jouissances physiques, de la vie matérielle, et ne demandaient au sculpteur que des images ou des formes libidineuses, chastes toutefois, plus chastes que les nôtres, dans ce sens que les pensées, les actes d'impudeur n'y sont point exprimés, mais que rien de ce qui peut les provoquer ou les rendre durables ne semble épargné. L'art chrétien dut se laisser influencer. Nous ne nous permettrons pas de lui en faire un reproche; ce serait, d'ailleurs, plutôt à l'architecte qu'au sculpteur de le trouver mauvais, car l'islamisme, ennemi des images, n'a presque composé pour la statuaire que de brillants encadrements dont elle a profité. Qui verrait les sculptures des cathédrales de Cuença, de Vittoria, et certaines parties des cathédrales de Barcelone, de Lugo en Galice et de Séville, n'oserait trouver mauvaise l'alliance de l'art chrétien avec l'art mauresque; cette alliance pour les monuments civils produisit des chefs-d'œuvre. En Espagne, comme dans les autres parties de l'Europe, les dignitaires ecclésiastiques étaient primitivement artistes constructeurs aussi bien que directeurs du spirituel; mais, à partir du douzième siècle, on rechercha des artistes laïques, comme le témoigne un contrat passé entre le chapitre de Lugo et l'architecte-sculpteur français Raimundus, qui accepte l'œuvre de la cathédrale, moyennant deux cents *solidos*, de salaire annuel, et le droit de survivance pour son fils. Ce dernier n'en jouit pas, puisque ce fut un Espagnol, Montforte de Lemos, qui acheva le travail en 1177.

La Sicile et le royaume de Naples suivaient le mouvement des autres contrées de l'Europe; mais ici encore, se rencontrent plusieurs importations différentes : les unes grecques, venues de Byzance; les autres septentrionales, venues de la Normandie et peut-être aussi de l'Allemagne; la plupart tirées d'Espagne, surtout de la grande école d'Aragon. Nous ne rechercherons nulle part cette chimérique école dite Sarrasine : pour la fixer, pour déterminer son influence prétendue sur l'art, nous attendrons qu'on nous ait bien fait connaître en quoi les Sarrasins de Maroc, d'Espagne, d'Italie et de France, cette écume de toutes les mers, cette boue de toutes les villes, réunis dans le but de piller, pouvaient mériter de donner leur nom à un système d'architecture et de Sculpture.

« Nicolas de Pise, né vers la fin du douzième siècle dans une ville alors peuplée de maîtres grecs, d'élèves de ces maîtres et de monuments grecs de tous les âges, dans une ville qu'on pourrait dire toute grecque, eut le bon esprit, dit Émeric David, de dédaigner les productions de son temps et de s'élever à la contemplation des chefs-d'œuvre de la Grèce antique. Cette preuve d'un tact sûr et d'un goût élevé pouvait faire espérer de sa part des progrès très-marqués. Toutefois, l'étude prématurée de l'antique ne devait pas le conduire aussi sûrement au but, que celle de la nature, à laquelle s'appliquèrent Guido de Sienne, son contemporain, et, quelques années plus tard, Cimabué et Giotto, instruits peut-être par ses erreurs. » (*Essai hist. sur la Sculpt.*, pag. 27.) L'œuvre de Nicolas, toujours gracieuse, mais créée sous l'impression d'exemples profanes, n'en est pas moins infiniment remarquable; soit qu'il ait appliqué son ciseau à l'immobilité tumulaire, comme dans le *Saint Dominique-Calagora* de Bologne (1225 - 1231); soit qu'il l'ait employé aux figurines, aux frises, aux ogives, aux arabesques de la cathédrale de Sienne, de l'église Saint-Antoine de Padoue, du sanctuaire des Frari à Venise; ou bien à l'église San-Martino de Lucques, dont le portail en marbre fut achevé par lui en 1233, cent soixante années après qu'on l'eut commencé; soit enfin qu'architecte aussi bien qu'imagier, il ait mené de front ses deux arts dans la charmante église San-Misericordia (1254). Cette œuvre fut une de ses dernières productions. A Nicolas doit se rattacher, d'une manière incontestable, la première évolution de la statuaire chrétienne d'Italie; mais il eut quelques émules dignes de rivaliser avec lui : tel Fuecio, constructeur de l'église Santa-Maria-sopra-Arno (1229) à Florence, auteur d'un magnifique tombeau de la reine de Chypre dans l'église San-Francisco; tel encore Marchion d'Arezzo, qui grava son nom, en 1216, sur le portail de l'église de cette ville. Giovanni, fils de Nicolas, auteur des tombeaux d'Urbain IV, de Martin IV, et de la magnifique fontaine de Pérouse, laquelle coûta cent soixante mille ducats d'or, le même qui sculpta tant de belles choses à Arezzo, à Florence, à Pistoia, et qui se surpassa dans l'exécution du Campo-Santo de Pise, le monument le plus remarquable peut-être qu'on ait en Europe, fut mis, comme sculpteur (par Émeric David et par d'autres excellents juges), bien au-dessous de son père : on lui reprocha d'avoir abandonné la manière des Grecs; or, cet abandon constitue sa gloire, attendu qu'en négligeant la forme, il sut porter, jusqu'à leurs dernières limites, l'idéalisme religieux et la puissance de l'expression. Aussi, serons-nous envers l'Italie plus généreux que le comte de Cicognara, qui, jetant un blâme sévère sur la Sculpture toscane du treizième siècle, accuse les élèves de Nicolas de rétrograder vers l'art grossier de ses prédécesseurs (*della mane inesperta di suoi predecessori*). Giovanni de Pise, et Margaritone, élèves de Nicolas; André Ugolino, élève de Jean, contemporain des sculpteurs Agnolo et Agostino de Sienne, et le célèbre Giotto, né en 1276, qui fut à la fois architecte, sculpteur et peintre, sont les véritables régénérateurs, nous dirons plus, les créateurs de la statuaire chrétienne en Italie; de cette statuaire où brillent à la fois sagesse de composition, grâce et facilité d'attitudes, naï-

veté d'imitation, justesse d'expression, élévation de sentiment, harmonie grandiose d'un style qui s'élève comme un hymne d'amour et de foi.

Grâce aux ateliers d'Agnolo et d'Agostino, Sienne, petite ville qui rappelle la Sicyone de l'antiquité, si faible politiquement, mais si savante et si polie, fut quelque temps rivale de Pise, jusqu'à ce que Florence eût absorbé la splendeur artistique de ces deux localités. Patrie, terre natale des arts, Florence devint le nid d'où les artistes prirent leur essor pour se répandre en Italie, et de l'Italie chez tous les peuples de l'Europe. Venise suivit Florence, mais ne marcha point son égale; la constitution marchande de cette reine de l'Adriatique lui donnait une position d'infériorité relativement au libre exercice des arts, pour le succès desquels Florence modifia sa constitution politique en établissant douze confréries indépendantes qu'unissaient les liens de la piété, du patriotisme et de la gloire. Deux puissants motifs toutefois entravaient dans cette ville les progrès de l'art statuaire : d'abord, le gouvernement, se sentant trop faible pour résister à l'ascendant d'une réputation hors ligne, n'accordait pas de statues à ses magistrats, ni à ses grands capitaines, tous choisis chez l'étranger; ensuite, l'exiguïté du centre d'activité et le manque de ressources forçaient les artistes les plus éminents à faire différents métiers; heureux encore, quand ces métiers avaient quelque analogie avec leur art de prédilection. Un statuaire distingué était presque toujours entrepreneur de maçonneries, orfévre, machiniste, circonstance qui, empêchant l'homme de génie de se livrer à des études indispensables, força la Toscane de demeurer encore tributaire de la Grèce, qui lui cédait ses premiers artistes. A plus forte raison, les autres villes d'Italie eurent-elles recours à l'antique berceau des arts, où la statuaire, exagérant l'expression, tombait dans un défaut qui décelait sa faiblesse. Excepté quelques maîtres très-rares, les sculpteurs grecs représentaient leurs personnages avec un regard fixe, des mains ouvertes, et dressés sur la plante des pieds: *con ochi spiritati e mani aperte*, *in punta di piedi.* (Vasari, *Proem. dell. prima part. dell. Vit.*) Ils respectaient néanmoins les costumes traditionnels du Christ, des anges et des apôtres, vêtus à l'antique, en robe sénatoriale, et nimbés.

Vers la fin du treizième siècle, les églises de Florence, où se réunissaient les confréries, et quelques monuments civils se remplirent de sculptures. La fondation du palais municipal en 1282, celle de la cathédrale en 1298, devinrent des musées de Sculpture, où, parmi l'œuvre d'artistes étrangers venus d'Orient, d'Allemagne et de France, se distinguait la main du vieux Giovanni d'Arezzo, mort en 1320, et du Giotto, mort en 1336, dans toute la splendeur d'une réputation alors sans égale. Agostino et Agnolo exécutaient aussi, vers le même temps, de magnifiques ouvrages à l'église Santa-Maria d'Orvietto, à l'église San-Francisco de Bologne, à l'église souterraine d'Assise, etc. Ils excellaient dans le genre tumulaire, en dehors duquel ils n'ont guère traité que l'ornementation. Andrea de Pise, contemporain du Giotto, puisqu'il ne mourut qu'en 1345, prit à l'antique tout ce que pouvait lui emprunter la Sculpture chrétienne; c'est dire qu'il se posa au point de jonction de deux sublimités, sublimité de formes, subli-

mité d'expression. A Pise, le sanctuaire de Santa-Maria-à-Ponte; à Florence, la façade, le campanile et le maître-autel de l'église Santa-Maria del Fiore; une porte de l'église San-Giovanni; dans la cathédrale de Pistoia, le tombeau de Messer Cino, furent autant de chefs-d'œuvre, sortis de ses mains, au-dessus desquels néanmoins il plaçait son fils Nino ou Mino. Ce jeune artiste, contemporain d'Antonio Signorius, l'auteur du monument des Scaliger à Vérone, ainsi que des deux frères Andrea et Bernardo Orcagna de Florence, tous architectes, sculpteurs et peintres, devint effectivement le digne continuateur de l'imposante école qui reconnaissait Andrea pour chef. Jacopo della Quercia, sculpteur siennois, Nicolo d'Aretino, son contemporain, enrichirent aussi de travaux grandioses les villes de Sienne, Lucques, Bologne, Florence, Arezzo, Milan. Ils ne laissèrent point la Sculpture déchoir; mais lorsqu'en 1424 la tombe se fut fermée sur Jacobo della Quercia, les hautes destinées de l'art toscan s'arrêtèrent pour décliner. A Venise, depuis le décès de Filippo Calendario, arrivé en 1355, la Sculpture avait déjà beaucoup perdu de sa noblesse et de sa fermeté.

Ce coup d'œil rapide, jeté sur l'œuvre du ciseau dans la partie septentrionale de l'Italie, doit s'étendre aux procédés techniques de la fonte et de la ciselure, à l'usage de la céro-plastique; car André de Pise, et, après lui, ses élèves, ont rendu leur patrie indépendante, sous tous les rapports, des moyens de création qu'il fallait antérieurement aller chercher au dehors. L'habitude de modeler en cire était alors générale; les orfévres-ciseleurs, les sculpteurs composaient ainsi leurs modèles. En 1400, quand le célèbre Ghiberti fut forcé d'abandonner Florence à cause de la peste, il vécut dans sa retraite, en exécutant des miniatures avec le stuc et la cire, procédé qu'ont employé successivement, avec la plus grande habileté, deux autres Florentins, Leonardo et Lucca della Robbia.

La Sculpture italienne, comme l'a très-bien remarqué Émeric David (*Essai historique*), s'était élevée jusqu'au sublime, en ne recherchant pas autre chose qu'une imitation exacte et naïve de la nature. Ce fut par les mêmes procédés que la Sculpture française rivalisa toujours avec la Sculpture transalpine. Mais, pour atteindre au même but, l'imitation suivit des routes différentes : en Italie, d'une étude attentive des formes grecques, l'art s'éleva vers l'idéalisme; tandis qu'en France, en Allemagne, en Angleterre, la forme fut, sinon sacrifiée, du moins négligée, quand l'expression, quand le sentiment l'exigeaient. L'art français fit à l'art byzantin, à l'orthodoxie de la pensée chrétienne, plus d'emprunts que l'art italien : il parla comme un verset d'Évangile, il chanta comme un psaume; aussi, n'introduisit-il pas dans le sanctuaire du Saint des saints telle ou telle idée anacréontique que lui eussent inspirée les marbres de l'Hellénie; son langage fut plein d'onction; son éloquence, remarquable d'unité, nonobstant l'infini des détails. Longtemps encore, malgré l'ogive qui s'élevait presque partout, la Sculpture française conserva le caractère byzantin, dans les airs de tête, dans la finesse et l'agencement des draperies; mais

sans cesser de demeurer elle-même, car les types de ses figures, les modèles de ses ornements, elle les prenait sur son propre sol.

Nos artistes nationaux n'ont pas eu l'heureuse chance des artistes italiens, dont Vasari enregistrait la gloire, lorsque cette gloire venait d'éclore et d'illuminer leur patrie; en France, on ne s'est guère préoccupé des sculpteurs indigènes, qu'après des tourmentes religieuses, des révolutions politiques, qui, sur les œuvres brisées, n'ont laissé planer qu'un vague souvenir. Mais, grâce aux ouvrages spéciaux d'Émeric David et de Dusommerard, à ceux de MM. de Caumont, Didron, l'abbé Texier et Bégin; grâce surtout aux notes recueillies par M. Bégin dans ses voyages en France, en Suisse, en Espagne et le long du Rhin, nous allons ouvrir à nos principaux architectes-statuaires les portes du temple, rempli de leur gloire et vide de leurs noms. A Rouen, depuis 1201 et jusqu'en 1212, Enguerrand ou Ingelramne bâtit l'admirable cathédrale et l'église du Buc; en 1214, un autre maître, Gautier de Meulan, remplace Ingelramne et termine, après trois années, cette église du Buc; en 1211, Robert de Coucy se met à la tête de la phalange artistique chargée d'élever la basilique de Reims; Hues Libergier, son émule, reconstruit, à quelques pas de l'église métropolitaine, l'antique basilique de Jovin; en 1220, Robert de Luzarches fait sortir de terre la cathédrale d'Amiens, continuée, après sa mort, par Thomas de Cormont et par son fils Renault; en 1212, Jean, abbé de Saint-Germain-des-Prés, construisait l'église Saint-Côme de Paris; Jean des Champs, *Joannes de Campis*, commençait en 1248 la cathédrale de Clermont; les deux Montereau enfantaient des chefs-d'œuvre, tantôt comme ingénieurs militaires, à la suite de saint Louis, tantôt comme architectes et sculpteurs; on travaillait, en même temps, à la reconstruction de la cathédrale d'Orléans, fondée en 1287 par l'évêque Gilles Pastayjette; aux cathédrales de Metz, de Toul, de Verdun, et, dans cette dernière ville, aux églises de Saint-Paul et de Saint-Vanne, si remarquables par leurs sculptures; un artiste inconnu coulait en bronze, dans la cathédrale d'Amiens, les tombes d'Éberard de Fouilloy (1223), de Geoffroy d'Eu (1237), de Jean, fils de saint Louis, etc. Un document historique, relatif à l'église Saint-Vanne, démontre qu'à cette époque les sculpteurs, *tailleurs* et *maîtres de pierre* procédaient de deux manières : ils travaillaient les pierres, tantôt sur place, tantôt avant de les mettre en œuvre. Dans une révolte du *populaire* de Verdun contre son évêque, les insurgés, non contents de démolir, « prindrent toutes les » pierres d'iceluy lieulx, ensemble toutes les autres qu'ilz trouvèrent estre desjà tail- » lées et insculpées, pour mettre à l'ouvraige de l'église, et les portèrent au circuit » des murailles de la cité, pour fortifier icelle, ce qui vint à grande perte et dom- » maige audict monastère; car il y avoit pour plus de trois cents livres de pierres tail- » lées et insculpées. »

L'Alsace ne manifestant pas moins d'ardeur que la France pour le nouveau système architectural, la Sculpture y prenait un développement analogue : indépendamment d'une foule de châteaux forts, parmi lesquels nous citerons seulement ceux d'Échercy,

Ribauvillé, Schwartzbourg, dont l'ornementation intérieure avait exigé le concours d'artistes habiles; indépendamment des portes de Riquevhir et de Colmar, la cathédrale de cette dernière ville, l'église de Saint-Quirin de Neuss, œuvre de maître Albero, qui en posa la première pierre en 1209; l'église de Ribauvillé, dont le chœur fut sculpté en 1254, et beaucoup d'autres édifices semblables, d'une exécution ornée, couvraient, depuis Bâle jusqu'à Mayence, les pentes vosgiennes et la longue vallée du Rhin. Une construction colossale, celle de la cathédrale de Strasbourg, dirigée depuis 1275 par le célèbre Erwin de Steinbach, qui fit également la charmante église de Thann, marchait avec une rapidité si grande, qu'en 1295 l'architecte-sculpteur en avait terminé le portail et les nefs. Heureux père, Erwin se voyait renaître dans sa fille, dont le ciseau ne fut point étranger à la création de cette myriade de figurines qu'on voit accolées autour du sanctuaire; maître non moins heureux, il créait une multitude d'artistes recommandables, en tête desquels se plaça Guillaume de Marbourg, qui mourut en 1363. Émeric David et M. Bourquelot ne désignent aucun des artistes que nous venons de nommer. Ils ne paraissent pas avoir connu davantage ce sculpteur français, appelé Ramus, qui rivalisait en Italie avec les artistes toscans; ni cet autre artiste anonyme, qui, venu de Paris sur les bords du Rhin, bâtissait (1262-1278), dans la collégiale de Wimpfen, près de Heidelberg, une basilique en pierre de taille et en *ouvrage français* (*opere francigeno*). Ils se taisent également sur Pierre de Bonneuil, tailleur de pierres, qu'un vieil historien a déclaré *maistre de faire l'église de Upsal, en Suèce,* qui semble avoir *parachevé* l'église cathédrale de Paris, et qui s'en allait *outre-mer,* en 1287, pour entreprendre son œuvre capitale. L'élan prodigieux de la Sculpture française était secondé, sinon pour la grande statuaire qui pouvait s'en passer, du moins pour la petite Sculpture, par l'institution des confréries, dites de la *Conception Notre-Dame.* Dans beaucoup de villes, les tailleurs d'images et les peintres, les huchiers, les bahutiers ou sculpteurs en bois, en corne, en ivoire, se trouvaient réunis sous la même bannière. On lit dans le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, tit. LXII : « Il peut estre paintres et taillères imagiers à Paris, qui veut, pour tant que il ouevre aus us et coustumes du mestier et que il sace faire, et puet ouvrer de toutes manières de fust, de pierre, de os, de corne, de yvoire et de toutes manières de paintures bonnes et léaus. »

Hors de France, en Allemagne, en Belgique, il existait aussi des confréries d'artistes, des *hans,* des gildes, mais organisées différemment, qui avaient, avec celles d'Alsace et de Lorraine, des rapports tout à fait directs, qui prenaient pour guides des artistes français reconnus capables, comme le furent deux célèbres maîtres, qu'on voit attachés en même temps à la construction de l'église des Saints-Apôtres à Cologne, Wolbéro ou Volbert et Gérard, architectes-sculpteurs. Ils y ont travaillé, Wolbert depuis 1219 jusqu'en 1248, Gérard depuis 1248 jusques vers la fin du siècle. Nous ne savons si les églises de Marbourg, de Hain, de Fridberg, de Grunberg (en Silésie) et de Fribourg (en Brisgau), ont dû leur ornementation à quelque main française;

mais il ne serait pas étonnant que ces premiers germes de l'école ogivale germanique fussent émanés de la France, et que l'architecte-sculpteur allemand Jacques de Lapo, qui construisit, dans la ville d'Assise, en 1227, l'église de Saint-François, se fût inspiré du gothique français plutôt que du gothique allemand (*gothico-tudesco*). Ce genre, qu'on appelait les *délices des ineptes* (*deliciæ ineptorum*), naissait à peine sur le Rhin et se voyait repoussé par les dédaigneux sarcasmes des Italiens. Saint-Gall n'exerçait plus alors aucune influence; le foyer d'émanations artistiques se trouvait ailleurs.

La Belgique, adoptant avec intelligence la manière française, décorait de mille sculptures ses monuments civils, militaires et religieux. Au milieu de cette profusion d'œuvres *insculpées*, qu'on rencontre dans toutes les villes, à la façade de toutes les églises, de tous les hôtels et de la plupart des maisons bourgeoises de l'époque, il serait difficile d'établir une préférence; les cathédrales de Mons, de Bruxelles et d'Anvers, la tour du beffroi de Bruxelles, méritent surtout d'être signalées.

En Angleterre, l'essor des grands travaux, si multipliés sous les Plantagenet, s'alanguissait au commencement du treizième siècle : on avait mis quarante années (1195-1235) à l'exécution de l'église abbatiale de Saint-Alban; mais c'était un repos nécessaire, pendant lequel le style architectural, appelé *style en pointe* par M. Gally Knigt, s'introduisait à Cantorbéry (1185), acquérait promptement sa maturité et prenait avec décision les formes qu'on lui voit dans la cathédrale de Salisbury, commencée en 1221; dans celle de Worcester, fondée en 1224; et dans certaines parties contemporaines des cathédrales de Westminster, de Durham, de Lichfield, d'York et de Southwell, etc., etc.

La Sicile suivait le mouvement italien, et plutôt encore le mouvement romain ou papal, qui s'opérait tout à fait en dehors des influences toscanes : les sculpteurs Guidetto, Belenato, Aldibrando, qui ont exécuté en 1204 et 1233 différentes parties de la cathédrale de Lucques; l'architecte-sculpteur Marchione, qui en signait la façade en 1216, et qui, de la même main, la même année, érigeait le maître-autel de Sainte-Marie-Majeure, à Rome; Adam de Arogno, qui sculpta si magnifiquement les fonts baptismaux de S.-Pietro de Corneto; les autres artistes, chargés de restaurer, de décorer Saint-Jean de Latran, à Rome; la cathédrale de Montereale, près de Naples, etc., sont d'une école gréco-sicilienne, moins avancée que l'école française dans l'expression du sentiment chrétien, mais dont l'art espagnol semble avoir emprunté de préférence les motifs, comme le témoignent la belle église abbatiale de Val de Dios, en Asturie, les cathédrales de Vittoria, de Séville, cette merveille de la péninsule ibérique, et le palais du Buen-Retiro, dont les sculptures principales datent, comme celles des monuments de Séville et de Vittoria, de la fin du treizième siècle.

Pour donner une exacte idée de toutes ces grandes œuvres, il faudrait les dessiner, les décrire; mais notre livre en présente déjà plusieurs fragments détachés, et qu'ajouteraient, d'ailleurs, nos faibles descriptions aux consciencieux travaux de tant d'hommes compétents, tels que M. Didron aîné, qui a fait si bien revivre les sculp-

tures symboliques de Notre-Dame; tels que M. Schweigheuser, qui a dépeint la cathédrale de Strasbourg avec la profondeur d'un archéologue et l'âme d'un poëte chrétien? Nous ne pouvons qu'effleurer les choses, et c'est à peine si, traversant le quatorzième siècle, entourés d'objets merveilleux qui nous captivent, nous osons faire un choix et désigner les sculptures polychromes de Chartres, de Saint-Remy de Reims, de Saint-Martin de Laon, de Saint-Yved de Braisne, de Saint-Jean-des-Vignes de Soissons, des Chartreux de Dijon. Dans cette ville ducale, nous rencontrons, en 1357, un sculpteur célèbre, Guy-le-Maçon; à Bourges, vers le même temps, un autre sculpteur, Aguillon de Droues; à Montpellier, entre 1331 et 1360, les deux Alaman, Jehan et Henri; à Troyes, Denizot et Drouin de Mantes; à Sens, Jacques des Stalles, ainsi nommé de l'œuvre majeure qu'il sculpta dans la chapelle Saint-Laurent de cette ville; à Paris, Jehan de Saint-Romain et Jehan Lebraellier, sculpteurs de Charles V; à Orléans, Girard, qui fait *pour le roy ung tableaux de boys, de quatre pièces.* Hors de France, nous apercevons encore des sculpteurs français : en 1343, Mathias d'Arras, qui jette les fondations de la cathédrale de Prague, et qui suit les développements de ce magnifique vaisseau, jusqu'à sa mort, arrivée en 1352; Pierre de Boulogne, fils de l'architecte-sculpteur Arter, qui achève cet édifice en 1386, etc. Absorbé que nous sommes par les statues et les bas-reliefs qui se multiplient sous les porches, dans les niches, à tous les pendentifs, sur les tombeaux, nous ne pouvons que glisser un regard distrait sur tant de merveilleuses boiseries, d'imageries en ivoire, de sculptures mobilières, exécutées par des hommes d'un incontestable talent, qu'on pourrait distribuer en deux classes bien distinctes, les artistes normands et les artistes rhénans, dont les imagiers des autres écoles semblent n'avoir été que les imitateurs.

La fin du quatorzième siècle approche; les romans envahissent la société; les images profanes font concurrence aux images pieuses; les joutes, les tournois, aux scènes de la Bible; l'art chrétien décline, surtout dans la statuaire. C'est donc avec bonheur que, sur les rives de la Moselle, nous rencontrons, grâce à M. Bégin qui les signale dans un ouvrage où nous avons beaucoup puisé, plusieurs architectes-sculpteurs éminents, qui conservent pures les bonnes traditions de l'art chrétien : le chanoine Polet, mort le 23 septembre 1353, lequel, « pour ses mérites d'artiste, » reçut dans la cathédrale messine une sépulture somptueuse; maître Pierre Pérat, constructeur de trois cathédrales, à la fois ingénieur civil et sculpteur, mort en 1400, et dont l'effigie fut dressée dans la basilique où reposait déjà Polet; puis, leurs élèves, Thierry de Sierch et Jacquemin Rogier, mort le 11 février 1446, dont le ciseau se ressent déjà de la décadence, mais qui n'en ont pas moins créé de belles choses dans les cathédrales de Metz et de Toul, ainsi qu'en diverses constructions civiles ou militaires.

Pierre Pérat, un des plus grands maîtres dont la France doive s'honorer, avait fermé le quatorzième siècle; une œuvre éclatante, un majestueux concours ouvrait, à Florence, le siècle suivant. Il s'agissait d'achever les portes du baptistère Saint-Jean. L'annonce solennelle du concours, fait dans toute l'Italie, attire les artistes les plus

habiles. Sept d'entre eux sont désignés, sur leur renommée, pour présenter des modèles, savoir : Filippo Brunelleschi, Donatello, l'orfévre Lorenzo Ghiberti, tous trois Florentins; Iacomo della Quercia, de Sienne, dit de La Fontaine; Nicolo d'Arezzo, Francesco de Valdambrina et Simon de Colle, dit *de' Bronzi.*

A chacun de ces concurrents, la République de Florence accorde une année de traitement, sous condition que chacun d'eux présentera, à l'expiration du délai, un panneau de bronze terminé, de la grandeur de ceux dont les portes de Saint-Jean doivent se composer. On avait pris pour sujet le Sacrifice d'Abraham, parce qu'il exigeait à la fois des figures nues, des figures drapées et des animaux.

Au jour fixé pour l'examen des œuvres, les artistes les plus célèbres de l'Italie sont convoqués. On choisit parmi eux trente-quatre juges, et les sept modèles sont exposés devant ce tribunal, en présence des magistrats et du public. Quand, à haute voix, les juges en eurent discuté le mérite, les ouvrages de Ghiberti, de Brunelleschi et de Donatello furent préférés. Mais auquel des trois donner la palme? On hésitait. Aussitôt Brunelleschi et Donatello se retirent à l'écart, échangent quelques mots, et l'un d'eux, prenant hautement la parole, s'exprime en ces termes : « Magistrats, citoyens, nous vous déclarons que, suivant notre propre jugement, Ghiberti nous a surpassés. Accordez-lui la préférence, car notre patrie en recevra plus de gloire. Il serait plus honteux pour nous de taire notre opinion, que nous n'avons de mérite à la publier. » Ces portes, auxquelles travailla pendant quarante années Ghiberti, aidé de son père, de son fils et de ses élèves, devenus tous d'excellents maîtres, sont peut-être le plus bel ouvrage de la fonte ciselée, « dignes, disait Michel-Ange, de devenir les portes du Paradis. » (Vasari, *Vita di Lor. Ghiberti; V. di Filip. Brunelleschi; V. di M. Agn. Buonarroti.*)

A l'époque où Lorenzo Ghiberti, Donatello, Brunelleschi, et après eux Michelozzo, Francesco di Giorgio, Lorenzo Vecchietto, Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Benedetto da Maïano, Andrea Verocchio, représentaient l'école florentine, notre école française produisait aussi ses œuvres : Thury exécutait les tombes de Charles VI et d'Isabeau de Bavière; l'Alsacien Claux Sluter, valet de chambre de Philippe-le-Hardi, sculptait, à Dijon, les admirables figures du Puits de Moïse, travaillait au tombeau de son souverain, mort en 1404, et, se faisant aider, tantôt par son neveu Claux de Vousonne, dit *Claux de Verne*, tantôt par Jacques de La Barre, multipliait en Bourgogne les œuvres de la Sculpture monumentale. Un autre Alsacien, R. Walch, enrichissait sa province de remarquables travaux. En Lorraine, sous l'influence du roi René, artiste lui-même, qui gouverna simultanément l'Anjou, la Provence, et qui fit en Sicile plusieurs expéditions militaires; l'art prospéra, malgré les désastres de ce bon prince; mais cet art lorrain semble avoir emprunté bien peu aux nations voisines. Nous en appelons pour témoignage aux œuvres multipliées des architectes-sculpteurs Jean-Robert de Tarascon, Nicolas Goberti, Étienne Le Bourgeois, etc. Dans le pays messin, Henri de Ranconval; son fils, Jehan de Ran-

conval, et Clausse, gardaient le plus religieusement possible les traditions de leurs habiles prédécesseurs; dans la Touraine et les provinces limitrophes, Michel Columb et sa famille exécutaient le tombeau de François II, duc de Bretagne; Jehan Juste, de Tours, celui des enfants de Charles VIII, comme pour préluder au mausolée de Louis XII, qu'il sculpta, entre 1518 et 1530, dans la basilique de Saint-Denis, tandis qu'un Allemand, Conrad de Cologne, aidé de Laurent Wrine, maître-canonnier du roi, jetait en fonte l'effigie tumulaire de Louis XI. En Champagne, brillait Jehan de Vitry, auteur des stalles de l'église Saint-Claude; en Picardie, Simon Dadu, sculpteur en bois comme Jehan de Vitry; dans le Berry, Jacquet Gendre, *maistre masson* et imagier de l'hôtel de ville de Bourges. La Normandie foisonnait de maîtres huchiers, dont E. H. Langlois a donné une longue liste dans sa *Description des stalles de Rouen*. Parmi tous les artistes français, celui auquel la renommée accordait le plus de talent s'appelait Antoine Le Moiturier. Il demeurait à Saint-Antoine-de-Viennois, d'où l'appela Charles-le-Téméraire, pour le charger, comme le *meilleur ouvrier d'ymagerie*, des tombeaux de Jean-sans-Peur et de Marguerite de Bavière, œuvre d'un singulier mérite, à laquelle travaillèrent aussi deux Espagnols, Jean de Droguès et Jean de La Huerta, dit *d'Aroca*.

A la fin du même siècle, Pierre Brucy de Bruxelles, sorti de cette école qui a fourni les Jacques Gernies, les Van der Eychen, les Van Boutswort, les Van Nerven, les Van Tiénen et tant d'autres, exerçait son art à Toulouse; un artiste éminent, Grant-Jehan, le *tailleur d'imaiges, grant ovrier*, dit la chronique, exerçait le sien à Metz, tandis que Jacques Bachot, Lorrain, dont M. Bourquelot a fait un *Bichot* (Champenois), créait des œuvres où respirait encore la naïveté pieuse de ses devanciers. Il a fait un Sépulcre à Saint-Nicolas-du-Port, un autre à Pont-à-Mousson, et différents tombeaux, parmi lesquels ceux des princes Henri de Lorraine, évêque de Metz, et Henri II, seigneur de Joinville. Le génie des artistes alsaciens respirait dans les magnifiques sculptures de Thann, de Kaisersberg et de Dusenbach; tandis que l'Allemagne, devenue tardivement indépendante, abritait les écarts de son génie sous d'illustres noms : Lucas Moser, Peter Vischer, Schühlein, Michel Wohlgemuth, Albert Durer, etc.

Avec le quinzième siècle, s'éteignent, dans la statuaire comme dans toute autre chose, et le sentiment historique et la foi; l'art, au lieu de grandir en se généralisant, se rapetisse par la consécration de l'individualisme; on proteste contre le Moyen Age; on veut réhabiliter la beauté des formes et revenir à l'antique : mais l'expression chrétienne s'échappe, et cette prétendue Renaissance, dont les esprits les plus sérieux se sont bercés, ne sert qu'à démontrer les impuissants efforts d'une époque qui veut reproduire une époque évanouie. Sous Charles VIII, sous Louis XII, l'art lombardo-vénitien, imitateur maniéré et spirituel du style grec, s'introduisit en France. Il convenait au vulgaire, il plaisait aux intelligences médiocres, on l'accueillit; mais bientôt, de tous les principaux foyers d'écoles françaises, partirent pour l'Italie des artistes sérieux, tels que le Languedocien Bachelier, les deux Lorrains Simon et Ligier

Richier, l'Alsacien Valentin Bousch; Jacques d'Angoulême, qui eut la gloire de vaincre son maître, Michel-Ange, dans un concours de statuaire, et dont plusieurs ouvrages sont encore au Vatican; le Bourguignon Hugues Sambin, le Tourangeau Jean Juste, le Flamand Jean de Boulogne, et tant d'autres!... Michel-Ange, né le 6 mars 1474, mort le 14 juillet 1563 sans avoir déchu, plus grand encore par son génie que par ses œuvres, personnifie la Renaissance. On n'ose dire que ce soit un âge de décadence : on craindrait de profaner la tombe de Buonarroti, en accusant ses hardiesses sublimes d'avoir égaré les talents ordinaires, et l'on n'aime guère à penser qu'entre deux courants d'idées matérielles, les unes venant d'Italie, les autres partant de l'Allemagne, l'époque a d'elle-même opéré son suicide. Que pouvait, par exemple, le savant interprète de Vitruve, Jean Goujon, architecte et sculpteur, comme Michel-Ange; que pouvait l'infatigable auteur du *Livre de Perspective*, Jean Cousin, de Sens, sculpteur et peintre à la fois, comme Raphaël; que pouvaient Germain Pilon, François Marchand, Pierre Bontemps, ces aigles de notre statuaire nationale au seizième siècle, secondés d'une foule d'artistes provinciaux; que pouvaient-ils pour s'opposer à la chute de l'art, quand le sol ébranlé renversait le piédestal chrétien qui avait fait sa grandeur et sa puissance? Des tombeaux de l'église de Brou, dessinés par Jean Perréal, exécutés par Conrad Mait, Humbert Gourat et Michel Columb; du mausolée de François II, sculpté par ce même Columb et sa famille; du Sépulcre de Saint-Mihiel, drame sublime rendu avec l'énergie d'une conviction profonde, par Richier; des *Saints de Solesme;* des mausolées de Langey du Bellay et du chancelier de Birague, par Germain Pilon; du tombeau de Louis XII, par Jean Juste et Paul Ponce Trebati; du tombeau de François Ier, par Pierre Bontemps et Germain Pilon; du tombeau de l'amiral Chabot, etc., s'élevèrent encore comme une dernière émanation de piété sincère et de grandeur dans l'expression de la foi, mais pour la Sculpture chrétienne, c'était le chant du cygne : le goût, la mode, tyrans des arts, exigeaient d'elle des compositions profanes, et les artistes se prêtaient d'autant plus volontiers aux exigences de la mode, que de nouveaux iconoclastes brisaient alors sans pitié les images religieuses. Les stalles d'Amiens, dont Jean Rupin fut l'auteur, le jubé de Metz, les bas-reliefs qu'exécuta Jean Boudin, pour la clôture extérieure du chœur de la cathédrale de Chartres, les stalles de la cathédrale de Milan et de Sainte-Justine de Padoue, par le sculpteur rouennais Richard de Taurigny, et quantité d'autres travaux du même genre sont d'irrécusables témoignages de l'envahissement du style grec, de son implantation au sein de l'Église, et de son association hybride avec le style ogival. Jean Cousin, Jean Goujon, Germain Pilon, Bontemps, Bullant, etc., ont adopté le même style; mais ils l'ont appliqué surtout à des constructions civiles, comme le Louvre et le château d'Anet. De plus, nous leur devons cette justice de dire qu'en sacrifiant aux exigences du jour et en imitant l'art italien, ils se sont rapprochés de la grâce naturelle de Raphaël plus que ne l'ont fait les Cellini, les Primatice, artistes commensaux de François Ier; qu'ils ont accommodé le mieux possible l'expression

mythologique des anciens à nos idées modernes, et qu'on leur doit un art français indépendant, dont la filiation directe s'est opérée jusqu'à nous par les Sarrazin, les Puget, les Girardon et les Coysevox.

JEAN DU SEIGNEUR,

Statuaire.

QUATREMERE DE QUINCY. Le Jupiter olympien, ou l'Art de la Sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la Sculpture polychrôme, l'analyse explicative de la torentique et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains. *Paris*, 1815, gr. in-fol., 34 fig. color.

Voy. aussi deux mém. *De la Sculpture et des Sculpteurs anciens selon Pline*, par le comte de Caylus, dans le t. XXV des *Mém. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, et les notes de Falconnet (dans ses *Œuvres*) sur le XXXIVe livre de Pline.

POMPON. GAURICI, De Sculpturâ, ubi agitur de symetriis, de lineamentis de physiognomonia, de perspectivâ, de chimice, de ectyposi, de cœlaturâ, etc. *Florentiæ*, *Ph. Junta*, 1504, in-8 de 46 ff.

Plusieurs fois réimpr. L'édit. de 1609, *Antverp.*, in-4, contient le traité de L. Demoulinsius, *De Sculpturâ, cœlaturâ*, etc., qui se trouve aussi dans le t. IX du grand recueil de Gronovius, avec un traité d'Alde Manuce : *De cœlaturâ et picturâ veterum*.

JUL. CÆS. BULENGERI, De picturâ plastice statuariâ libri duo. *Lugduni*, 1627, in-8.

GIO. ANDR. BORBONI. Delle statue. *Roma*, 1662, in-4.

(Fr. de LEMÉE.) Traité des statues. *Paris*, 1688, in-12.

(L'abbé DE GUASCO.) De l'usage des statues chez les anciens. *Bruxelles*, 1768, in-4, fig.

HOFSTOETER. Essai d'une histoire de la Sculpture chez les anciens (en allem.). *Vienne*, 1778, in-8.

LUIGI LANZI. Notizie della Scultura degli antichi. *Fiesole*, 1824, in-8, fig.

(ÉMERIC DAVID.) Recherches sur l'Art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes. *Paris*, 1805, in-8.

BENED. VARCHI. Due lezzioni ove si disputa quale sia più nobile arte la Scultura o la Pittura. *Fiorenza*, *Torrentino*, 1549, in-4.

ANT. FRANC. DONI. Disegno del Doni, nel quale si tratta della Scoltura e Pittura, de colori, de getti, de modegli, etc., con historie, essempi e sentenze. *Venetia*, *Giolito*, 1549, in-12.

LEON.-BAPT. ALBERTI. Della Statua libri I. Voy. ce traité dans ses *Opuscoli morali*, tradotti e parte corretti de Cosimo Bartoli (*Venet.*, 1568, in-8).

Souvent réimpr., avec des notes, dans les œuvres de l'auteur. L'original écrit en latin avait paru à la suite du traité *De Picturâ*, du même auteur (*Basil.*, 1540, in-8).

BENVENUTO CELLINI. Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell' orificeria, l'altro in materia dell' arte della Scoltura. *Firenze*, 1731, in-4.

La 1re édit. est celle de *Florence, Valente Panizzi*, 1568, in-4.
Trad. dans la 2e édit. de ses *Œuvres complètes*, par Leop. Leclanché (Par., 1847, in-12).

ALESS. LAMO. Discorso intorno alla Scoltura. *Cremona*, 1584, in-4, fig.

Discorso sopra la mirabil opera di basso-rilievo di cera stucca con colori, scolpita in pietra negra, dal dottor Jacomo Vivio dell Aquila, oltre la dichiaratione di molte altre figure, etc. *Roma*, *Coattino*, 1590, in-4.

Voy. l'ouvrage de Raffaello Borghini : *Il Riposo, in cui della pittura e della Scultura si favella* (Fiorenza, Marescotti, 1584, in-8); rempr. avec des notes de Bottari (*Ibid.*, 1730, in-4).
Voy. aussi *Idea de' pittori, Scultori e architetti*, da Feder. Zuccaro (*Torino*, 1607, in-fol.).

GIAMBATT. MORONI. Le pompe della Scultura. *Ferrara*, 1640, in-12.

JUAN DE ARPHE Y VILLAFANE. Varia commensuracion para la Escultura y arquitectura. *Madrid*, 1736, in-fol., fig.

HEMSTERHUIS. Lettre sur la Sculpture. *Amsterdam*, 1769, in-4, fig.

WILL. HAYLEY. Essays on Sculpture : in a series of epistles to John Flaxman, with notes. *London*, 1800, in-4.

LEOP. CICOGNARA. Storia della Scultura, dal suo risorgimento in Italia, sino al secolo di Napoleone. *Venezia*, 1813-18, 3 vol. in-fol.

Réimpr. en 1824, à Prato, en 7 vol. in-8, avec atl. in-fol.
Voy. ce qui est relatif à la Sculpture, dans l'*Hist. de l'Art par les monuments* de Seroux d'Agincourt; dans les *Arts au Moyen Age* d'Alex. Dusommerard; dans l'Atlas et l'Album de cet ouvrage; dans le *Dict. des beaux-arts* de Millin, etc.

JULES LABARTE. Sculpture en ivoire, en bois et en métal. Voy. ce traité dans la *Descript. des objets d'art qui composent la collect. Debruge-Dumenil* (Par., 1847, in-8).

Voy. ce qui concerne la Sculpture, dans le *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, Sculpture*, etc., de Florent Lecomte (*Par.*, 1699-1700, 3 vol. in-12).

ROB. FOLKESTONE WILLIAMS On historical sketch of the art of Sculpture in wood. *London*, 1835, in-8.

ASCAN. CONDIVI. Vita di Michel Angelo Buonarroti. *Roma*, *Blado*, 1553, in-4.

Réimpr. avec des notes d'Ant. Fr. Gori (*Fir.*, 1746, in-fol., fig.).

RICH. DUPPA. The life of Michel Angelo Buonarroti, with his poetry and letters. *London*, 1806, gr. in-4, fig.

Voy. aussi *Alcune memorie di Mich. Angelo, da manoscritti* (Roma, 1823, in-8).

QUATREMÈRE DE QUINCY. Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Bonarotti. *Paris*, 1835, in-8.

BENVENUTO CELLINI. La vita di Benvenuto Cellini, da lui scritta. *Colonia* (*Napoli*), 1728, in-4.

Souvent réimpr. avec des notes et des pièces justificatives. Trad. en franc., par T. de Saint-Marcel (*Par.*, 1822, in-8); par D.-D. Fargasse (*Ibid.*, 1833, 2 vol. in-8); par Leclanché (*Ibid.*, 1843, in-12); en angl., par Th. Nugent; en allem., par Goethe, etc.

GIO. VASARI Vita di Jacopo Sansovino, scultore e architetto, 2^a ediz. riprodotta dell' abb. Morelli. *Venezia*, 1789, in-4.

TOM. TEMANZA. Vita di Jac. Sansovino, scultore fiorentino. *Venezia*, 1752, in-4.

VINCENZO, Palermitano. Notizia della vita ed opere d'Antonio Gagino, scultore famosissimo. *Palermo*, 1698, in-4.

Voy. sur les Sculpteurs célèbres de l'Italie, non-seulement les nombreux ouvrages qui traitent de la biographie des artistes en général, comme ceux de Vasari, Gio. Baglione, Bellori, Pascoli, Stef. Ticozzi, etc., mais encore les biographies particulières des artistes de chaque province et de chaque ville.

P. BENVENUTI. Le tre porte del Battistero di S. Giovanni di Firenze, incise et illustrate. *Firenze*, 1821, gr. in-fol., 36 pl.

Voy. aussi les *Portes du Baptistère*, dessin. par Féodor le Calmouck, publ. à Rome par H. Keller, 1798, in-fol.
Voy. le traité de Sculpture de Lorenzo Ghiberti, publ. en ital. dans le t. II de la traduction de Vasari, par Jeauron et Leclanché.

DOMENICO DE ROSSI. Raccolta di statue antiche e moderne. *Roma*, 1704, in-fol., fig.

J. PROUT. Relics of antiquity : or remains of ancient Sculp-

ture in Great Britain, with descriptive sketches. *London*, 1812, in-4, fig.

James Dallaway's Statuary and Sculpture among the ancients, with some account of specimens preserved in England. *London*, 1816, gr. in-8, fig.

Voy. aussi, du même auteur, *Anecdotes of the arts in England, or comparative remarks on architecture, Sculpture, and painting* (Lond., 1800, in-4), trad. en franc. par Millin, sous ce titre : *les Beaux-arts en Angleterre* (Paris, 1807, 2 vol. in-8).

Voy. encore : *Études archéolog. en Angleterre*, par G. de Soultrait, dans le t. IV des *Ann. archéol.* de Didron.

Voy. aussi, dans le *Trésor de numismatique et de glyptique*, publ. avec un texte de Ch. Lenormand, la partie intitulée *Recueil général de bas reliefs et d'ornements*; *ivoires, meubles*, etc.; 2 vol. in-fol.

P. Lacour et Valtimer. Les Monuments de Sculpture anciens et modernes. *Paris*, 1812, in-fol., 72 fig. — Supplement. *Ibid.*, 1836, in-fol., 16 fig.

Émeric David. Quelques remarques sur un ouvrage du comte Cicognara, ou Essai historique sur la Sculpture française. *S. n. et s. d.* (*Par.*, 1819), in-8 de 112 p. (Extr. de la *Rev. encyclopéd.*)

Voy. aussi, plusieurs excellents mém. dans les *Études sur les beaux-arts et sur la littérature*, par L. Vitet, et l'*Art considéré comme symbole de l'état social, ou Tableau histor. et synopt. du développement des beaux-arts en France*, par L. Dussieux (Par., 1838, in-8 de 90 p.).

Fél. Bourquelot. Histoire de la Sculpture et des arts plastiques en France. Voy. cette Hist. dans *Patria* (Par., 1847, in-12).

De La Live de July. Catalogue historique de son cabinet de Sculpture française. *Paris*, 1764, in-12.

(Baudelot de Dairval.) Description des bas-reliefs anciens trouvez depuis peu dans l'église cathédrale de Paris. *Paris*, 1711, in-4, fig.

Voy. aussi *Observat. sur des monuments d'antiq. trouvez dans l'église de Paris*, par Moreau de Mautour (Par., 1711, in-4, fig.).

Alex. Lenoir. Musée des Monuments français ou Description historique et chronologique des statues et tombeaux des hommes et femmes célèbres. *Paris*, 1800-22, 8 vol. gr. in-8, fig.

Voy. aussi son *Hist. des arts en France, prouvée par les monuments* (Par., 1810, in-4, et atl. in-fol.).

J.-B. Bonav. Roquefort. Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français et des principaux ouvrages de Sculpture, d'architecture et de peinture sur verre, qu'elles renferment; grav. en 20 estampes par Lavallée et Reville, d'après les dessins de Vauzelle. *Paris*, 1818-21, in-fol. max., fig.

J.-E Brès. Souvenirs du Musée des Monuments français; collection de 40 dessins perspectifs gravés au trait, représentant les principaux aspects sous lesquels on a pu considérer tous les monuments réunis dans ce Musée, avec un texte explicatif. *Paris*, 1821, in-fol., fig.

De Clarac Musée de Sculpture antique et moderne, ou Description de ce que le Louvre, le Musée royal des Antiques et les Tuileries renferment en statues, bustes, bas-reliefs, etc. *Paris*, 1826 et suiv., 4 vol. in-4, avec atl. gr. in-4 obl.

Œuvre de Jean Goujon, gravé au trait d'après ses statues et ses bas-reliefs, par Reveil, avec un texte explicatif, précéd. d'un Essai sur sa vie et ses ouvrages (par Duchesne aîné). *Paris*, 1844, in-8, fig.

Aub. Louis Millin. Antiquités nationales ou Recueil de monuments pour servir à l'histoire de l'Empire français, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux. *Paris*, 1791, 5 vol. in-4, fig.

L'abbé Texier. Statuaire chrétienne. Voy. ce mém. dans le t. IX des *Ann. archéolog.* de Didron.

Voy., sur la Sculpture chrétienne, le *Disc. sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme*, par Raoul Rochette (Par., 1834, in-8 de 71 p.), et l'introduct. à l'*Hist. de sainte Élisabeth de Hongrie*, par le comte de Montalembert, ainsi qu'un fragment de l'hist. de saint Bernard, du même auteur, dans le t. VI des *Ann. archéol.* de Didron.

Ant. Bosio. Roma sotteranea, opera postuma, compita e disposta da Giov. Severani da S. Severino, nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma, del sito, forma et uso antico di essi... Nuovamente visitati e reconosciti dal sign. Ottavio Pico; publ. da Carlo Aldobrandino. *Roma*, 1632, gr. in-fol., fig.

Trad. en lat. par P. Aringhi (*Roma*, 1651, 2 vol. in-fol., fig.).

Voy. aussi l'ouvrage de Mar. Ant. Boldetti : *Osservazioni sopra e cimeterii de SS. Martiri ed antichi christiani di Roma* (Roma, 1720, 2 t. en 1 vol. in-fol., fig.)

(Giov. Gaet. Bottari.) Sculture e pitture sagre, estratte dai cimeterj di Roma, pubbl. dagli autori della Roma sotteranea, colle spiegazzioni. *Roma*, 1737-54, 3 vol. in-fol., fig.

Raoul Rochette. Tableau des catacombes de Rome. *Paris*, 1837, in-12, fig.

Joann. Molani, De picturis et imaginibus sacris. *Lovanii*, 1570, in-12.

Réimpr. plusieurs fois. L'édit. de 1771 est intitulée : *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusus.*

Voy. aussi le *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, avec introd. et notes par Didron (Par., 1825, in-8).

Gabr. Peignot. Notice sur un bas-relief représentant les figures mystérieuses et symboliques dont les quatre évangélistes sont ordinairement accompagnés. *Dijon*, 1839, in-4 de 16 p.

Voy. l'*Essai sur la Sculpture en bas-relief*, par Griffoul Duval (*Toulouse*, 1821, in-8 de 38 p.).

Didron aîné. Statuaire et iconographie des cathédrales de France. Voy. cette suite de mém. accompagnés de fig., dans les t. VI, IX, X et XI de la *Rev. archéolog.* de Didron.

— Statuaire de Notre-Dame de Paris. Voy. ce mém. dans la *Revue de Paris*, avril et juillet 1836.

Fauris de Saint-Vincent. Mémoire sur les bas-reliefs qui décorent les dehors des murs et la partie extérieure du chœur de l'église de Notre-Dame de Paris. *Paris*, 1815, in-8 de 54 p. et 2 fig. (Extr. du *Mag. encycloped.* de Millin.)

Ach. Deville. Tombeaux de la cathédrale de Rouen. *Rouen*, 1833, in-8, fig.

Voy. aussi l'ouvrage de Langlois : *Stalles de la cathédr. de Rouen*, et celui de Jourdain et Duval, sur les stalles de la cathédrale d'Amiens.

Reichenspercer. Les quatorze statues du chœur de la cathédrale de Cologne. *Cologne*, 1846, in-4 de 24 p., fig.

Voy. un mém. de Didron, intitulé *Stalles allemandes*, dans le t. IX des *Ann. archéol.*

Voy., sur la biographie des Sculpteurs allemands, espagnols, anglais, etc. les dictionnaires biographiques d'artistes de ces différents pays.

Heyne. Commentationes duæ su er veterum ebore, eburneisque signis. Voy. ces deux dissertat. dans le t. I des nouv. mem. de la Soc. roy. de Goettingue.

Salig, De diptychis veterum. *Halæ Magdeb.*, 1731, in-4.

Voy. aussi plusieurs mém. sur l'origine et l'usage des diptyques consulaires, par Coste, dans le *Mag. encyclop.*, années 1802 et 1803.

(Seb. Doni.) De' dittici degli antichi profani e sacri lib. III. *Lucca*, 1753, in-4, fig.

Voy. aussi Ant. Franc. Gori *Thesaurus veterum diptycorum consularium et ecclesiasticorum*, cum additam. J.-B. Passerii (*Florentiæ*, 1759, 3 vol. in-fol., fig.).

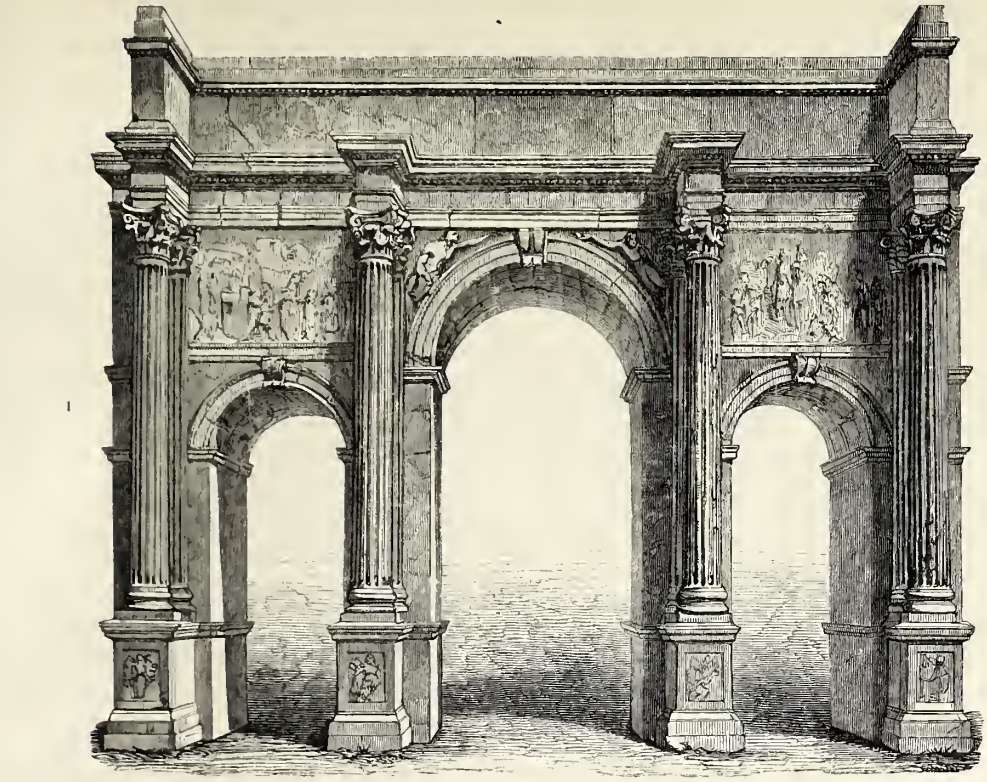
Ans. Costadoni. Dissertazione sopra un' antica statuetta di avorio rappresentante un re assiso in trono, circondato dalle guardie e con un falcone sulla mano. *Venezia*, 1751, in-12, fig.

Rigollot. Notice sur une feuille de diptyque d'ivoire représentant le baptême de Clovis. *Amiens*, 1846, in-8 de 15 p.

Voy. aussi une dissert. de Millin sur le fameux diptyque de Sens, dans ses *Monum. antiq. inédits* (Par., 1802-04, 2 vol. in-4, fig.); ainsi que dans son *Voy. dans les dép. du midi de la France*, t. I, p. 60 et suiv.

Voy. enfin, dans notre ouvrage, les chap. Architecture, Peinture, Orfévrerie, Ameublement, etc., et leurs Bibliographies.

1



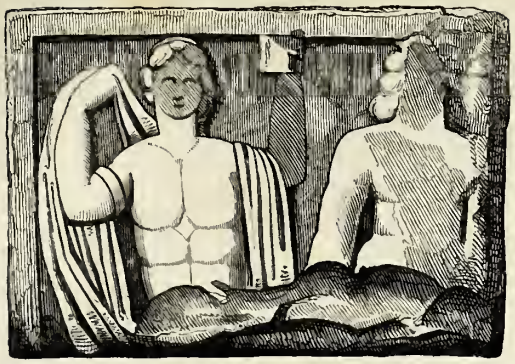
2

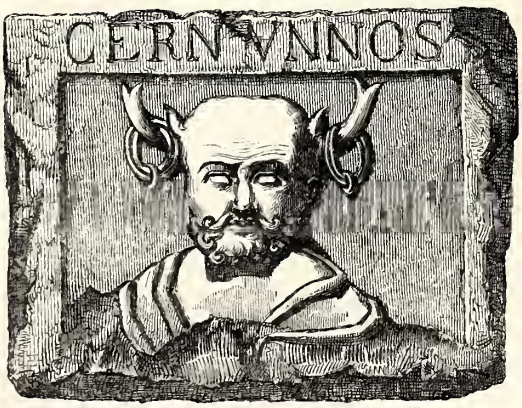
3

Ferdinand Seré del. Bisson et Cottard sc.

1. Arc de triomphe romain. — 2. Monument celtique découvert à Paris.

F. Seré direxit

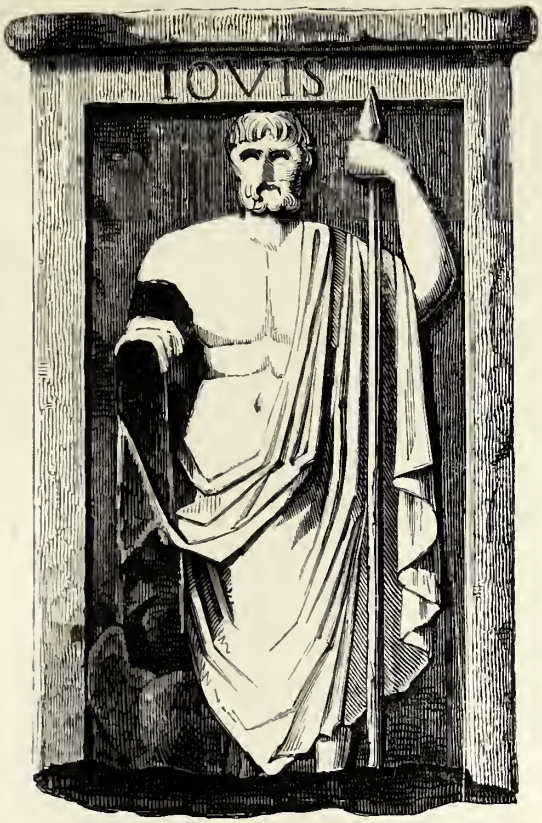




Ferdinand Seré del. Bisson et Cottard sc.

MONUMENTS CELTIQUES, DÉCOUVERTS A PARIS.

F. Sere direxit.



Ferdinand Seré del. Lisson et Cottard sc.

MONUMENTS CELTIQUES, DÉCOUVERTS A PARIS.

F. Seré direxit.

Rivaud del. d'apres Albert Lenoir.

Bisson et Cottard exc.

XIe ET XIIe SIÈCLES.

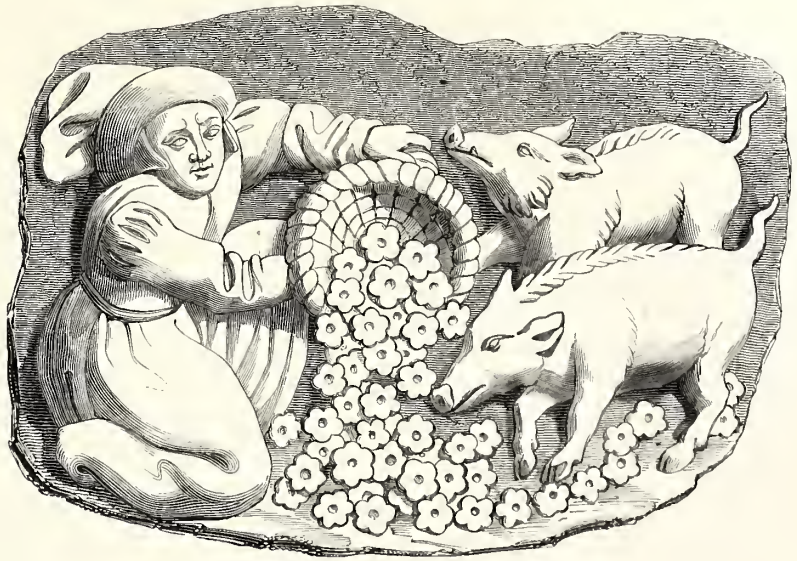
Tombe de Chilpéric, sculpture du XIe siècle, autrefois à l'abbaye Saint-Germain-des-Prés.
Tombe de Clovis, sculpture du XIIe siècle, autrefois à l'abbaye Sainte-Geneviève.

F. Seré direxit.

A. Rivaud del. Bisson et Gottard sc.

1. Gargouilles du XIIIe siècle, à l'abbaye de Saint-Germain-des Prés, à Paris. — 2. Gargouille du XVe siècle, provenant de l'église Saint-Benoît, à Paris.
3 et 4. Petites gargouilles d'une croisée du Palais de Justice de Rouen (XVe siècle). — 5. Saint Julien, batelier, bas-relief, à Saint-Julien-le-Pauvre, à Paris.
6, 7, 8, 9, 10 Statuette de saint Avit, et ornements divers à Notre-Dame de Corbeil.

2

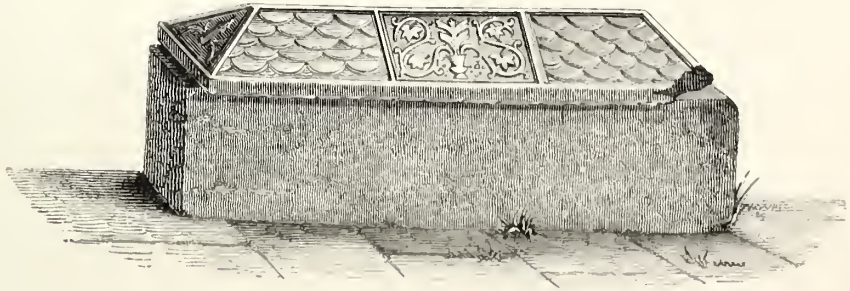


4

3

A. Rived ndel.

1



Bisson et Cottard sc.

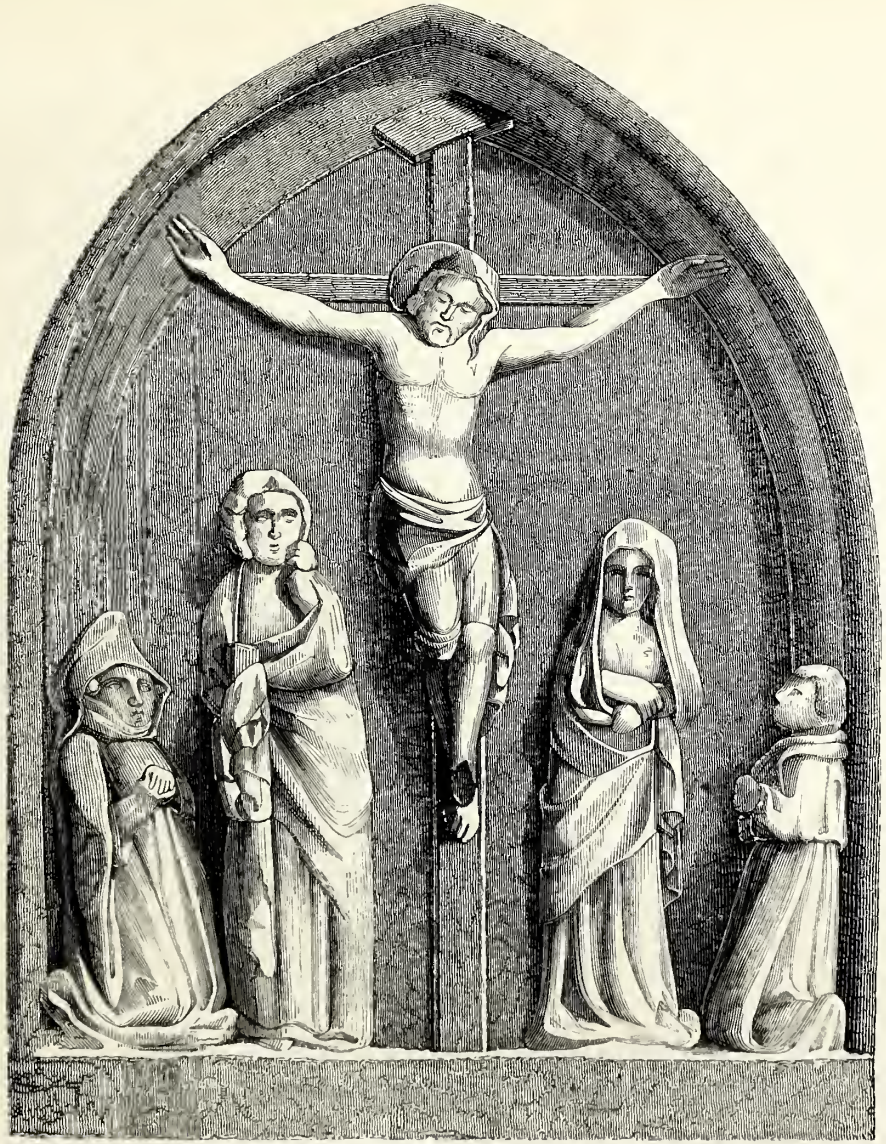
1. Tombe en pierre, d'un abbé de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

2 et 3. Vases sculptés en pierre, dans la décoration de l'église Saint-Benoît, à Paris (XVe siècle).

4. Stalle en bois sculpté (XVe siècle) représentant le proverbe : *Margaritas ante porcos* (Cathédrale de Rouen).

F. Sere direxit

1



A. Rivaud del., d'après Albert Lenoir.

2

Busson et Cottard sc.

1. Bas-relief du maître-autel de Saint-Julien-le-Pauvre à Paris (travail du XIIe siècle).
2. Le *bon Dieu* de la chapelle du Charnier des Innocents à Paris (travail du XVe siècle).

E. Hucher del. Chromolith. Lemercier.

A L'ÉGLISE CATHÉDRALE DU MANS

10.

E. Hachet del. Chromolith. Lemercier. H. Mouchon sc.

A L'EGLISE CATHEDRALE DU MANS

Fabrice direxit

Chromolith. Lemercier H. Moulin lith.

A L'EGLISE CATHEDRALE DU MANS

Poivre direx.

A L'ÉGLISE CATHÉDRALE DU MANS

de Gerbaert del. Imp. Lemercier Paris F. Sere et Thurwanger lith.

SCULPTURE POLYCHRÔME
à l'Abbaye de Cluny (Saône et Loire).

Fd. Sere direxit

de Gonzaga del. Imp. Lemercier à Paris F. Séré et Thurwanger lith.

SCULPTURE POLYCHRÔME
à l'Abbaye de Cluny. (Saône et Loire)

Fd Séré direx.

Rivaud del. Chromolith. Lemercier, r. de Seine 57, Paris. Moulin lith.

1. DÉTAIL EN IVOIRE DU XIIE SIÈCLE — 2. Détail Grandeur de l'original.
3. STYLE À ÉCRIRE DU XIVE SIÈCLE — 4. Détail Grandeur de l'original.
5. PION DU XIIIE SIÈCLE — *Collection de M^r le Prince Soltykoff*

Schultz del. Chromolith. Engelmann & Graf. Me...

1. Figure Panthée (IIIe au IVe Siecle). 2. — Plaque d'ivoire sculpte (Xe au XIe Siecle) *Musée de Cluny.*

Rivaud del. Chromolith. Lemercier, r. de Seine 59, Paris Moulin lith.

POLYPTIQUE EN IVOIRE DU XIVe SIÈCLE — Grandeur 2/3 de l'original

Collection de Mlle Prince Soltykoff

Frank Jouen

CROSSE EN IVOIRE DU XIVe SIÈCLE. — Grandeur demi-exécution. — (Collection de Mlle Prince Bottykoff)

E^d Sere del. et lith.

Chromolith. Lemercier à Paris

XIe SIÈCLE — PEIGNE EN IVOIRE — XVe SIÈCLE — PEIGNE EN BOIS

Rivaud del. Chromolith. Lemercier, r. de Seine 57 Paris Moulin sc.

TRYPTIQUE EN IVOIRE. _ Style Gothique Anglais du XVe Siècle
Hauteur 0^m 24^c largeur 0^m 21^c _ (Collection de M^r le Prince Soltykoff)

F. Séré direxit

2

1

3

4

Schultz del. Chromolith. Engelmann et Graf Moulin lith.

1—Boite à miroir sculptée, provenant du Trésor de l'Abbaye royale de St Denis (XIIIe Siècle) 2. Style à écrire (XIVe Siècle.) 3—Boite à miroir (XIVe Siècle) 4—Tablette à écrire. (XVe Siècle) *Musée de Cluny.*

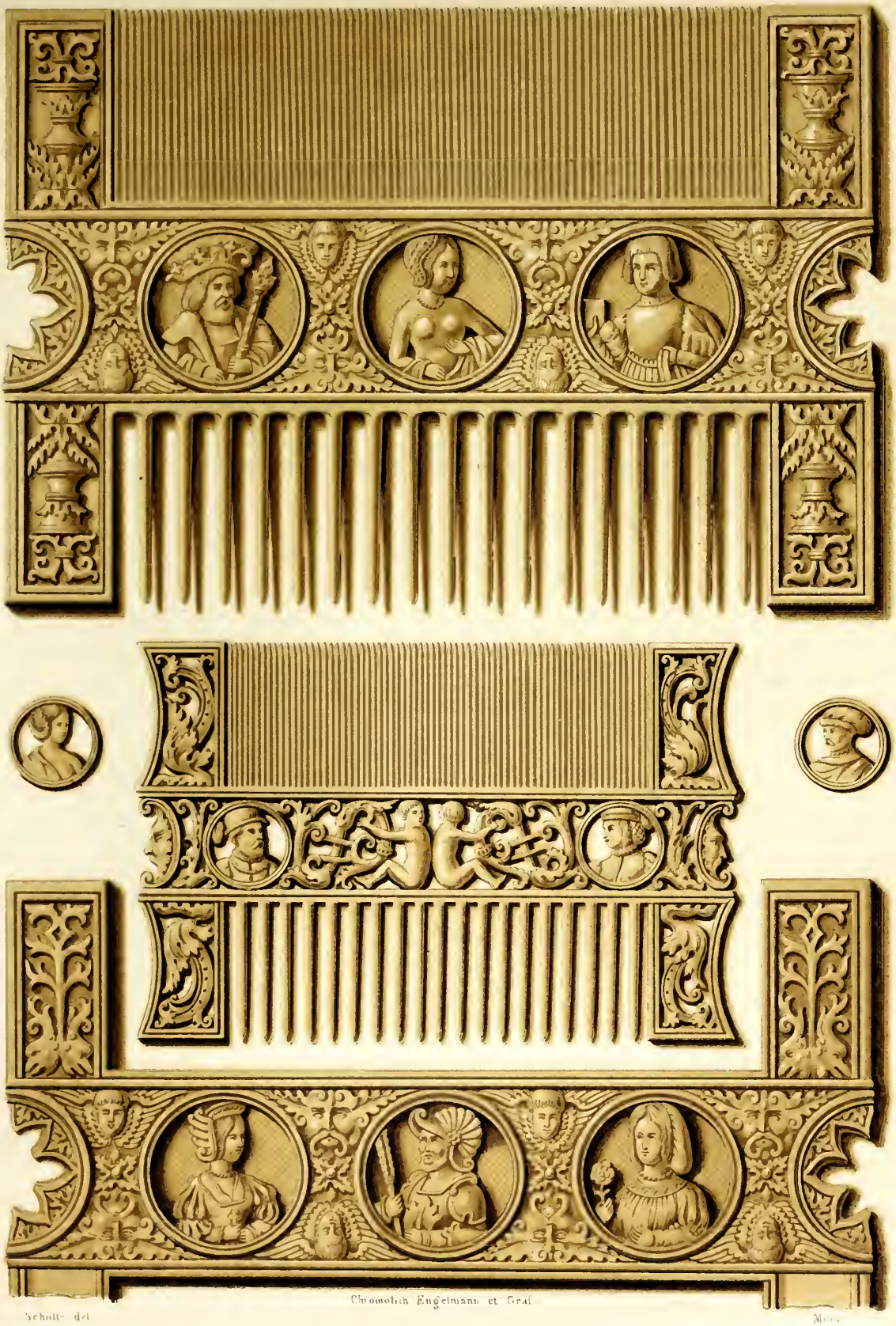
Ferdinand Seré del.

Chromolith. Lemercier à Paris

Thurwanger lith.

(XVIe SIÈCLE) — POUDRIÈRE DE CHASSE en ivoire sculpté. Collection de M^r le prince Soltykoff.
(XVIe SIÈCLE) — MANCHES DE COUTEAUX en ivoire sculpté appt à Mr C. Becker de Francfort.

Effare Lith.



Peignes en ivoire sculpté (XVIe Siecle) et détails des memes peignes, (grandeur des originaux) *Collection de Mr Sauvageot à Paris*

C. Becker del. Chromolith. Lemercier à Paris Thurwanger lith.

(VIIe SIÈCLE) TRAVAIL GREC.

Sculpture en ivoire, (grandeur de l'original) représentant la Sainte Vierge et Saint Nicolas.
Conservée à la Bibliothèque de Wurzbourg (Bavière.)

F. Séré direxit

C. Becker del. Chromolith. Lemercier à Paris. Thurwanger lith.

(VIIE AU VIIIE SIÈCLE) — TRAVAIL BYZANTIN.
Couverture d'un Evangeliaire conservé dans la Bibliothèque de Wurzbourg

F. Séré direxit

A. Rivaud del Bisson et Cottard exc.

FEUILLE DE DIPTYQUE EN IVOIRE SCULPTE. — XIe SIÈCLE

(Collection de M. Rigollot, à Amiens.)

F. Sere direxit.

2

4

3

1

Chromolith. de Chromolith. Lemercier Kellerhoven lith.

1 et 2. DYPTIQUE et TRYPTIQUE, bois de cerisier sculpté (*XVIe Siècle*). 3. DYPTIQUE RUSSE ou BYZANTIN, cuivre émaillé (*XIIe Siècle*).

(*Bibliothèque Nationale de Paris, ancien fonds Cabinet des Médailles*)

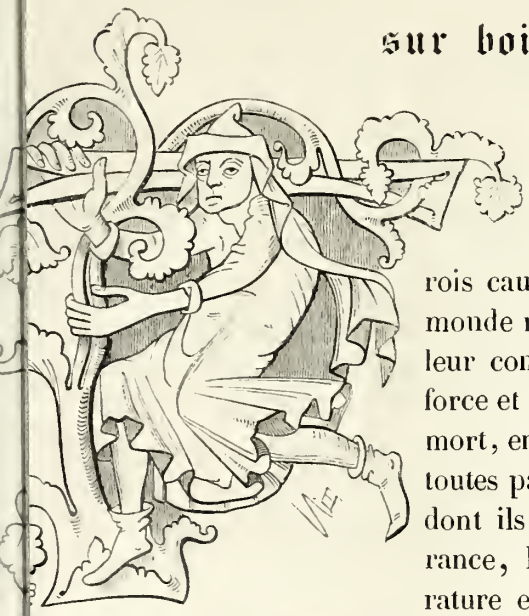
4. DYPTIQUE RUSSE bois sculpté avec incrustations, monture en argent réhaussé d'émail et doré.

(*Musée National de Cluny*)

F. Séré dir.

PEINTURE

sur bois, sur cuivre, etc.



rois causes principales contribuèrent à la dissolution du monde romain et à celle de l'art antique : les mobiles, qui leur communiquaient la vie, perdaient chaque jour de leur force et tendaient au repos ; les Barbares, seconde cause de mort, enveloppaient cette société maladive, la pressaient de toutes parts, ou bien, pénétrant jusqu'au sein de l'Empire, dont ils recrutaient les armées, y propageaient leur ignorance, leurs mœurs grossières, leur dédain de la littérature et des beaux-arts; non moins redoutable sous ses formes bienveillantes, sous son humble attitude, le dogme chrétien minait encore plus profondément la civilisation romaine : il travaillait à la détruire, avec le zèle continu de la jeunesse. Les autres principes ralentissaient dans ce grand corps les fonctions vitales; la croyance évangélique le désorganisait. Elle y introduisait sans relâche de nouveaux éléments, cherchait à y faire prévaloir un système qui devait d'abord culbuter l'ancien ordre de choses, puis grandir sur ses ruines.

Les mêmes causes déterminèrent dans l'art, et en particulier dans la Peinture, des effets analogues. Elle se dégradait par suite d'une corruption intérieure, par l'affaiblissement naturel de la vieillesse. L'ignorance croissante secondait l'action du mauvais goût; les pures traditions de l'antiquité se perdaient, les procédés mêmes allaient en déclinant. La barbarie envahissait à la fois le public et les artistes. Le dogme chrétien achevait l'œuvre de destruction : il inspirait du mépris pour les dieux que figurait la Peinture et pour les images elles-mêmes; la beauté qu'elles devaient au génie, était regardée comme un piége du démon, qui voulait séduire l'esprit par le moyen des yeux.

Toute doctrine nouvelle est iconoclaste : les symboles de la foi précédente l'irritent et la scandalisent. Aussi, dès que la loi évangélique eut sur le trône un serviteur zélé,

elle fit une guerre implacable aux monuments, aux simulacres du paganisme. Constantin donna l'ordre de briser les statues, de renverser les temples; les croyants secondèrent si bien l'empereur, qu'on fut souvent contraint d'arrêter leur fougue. Les Barbares passent pour avoir saccagé la Grèce et l'Italie : c'est une accusation injuste. Lorsque les Goths pénétrèrent dans ces deux pays, leurs bandes farouches ne trouvèrent partout que des ruines; une puissance plus terrible que la leur, l'exaltation religieuse, avait réduit en poussière les merveilles de l'art antique. Deux villes seulement, Athènes et Rome, possédaient encore et préservaient de la destruction, par un sentiment d'orgueil patriotique, les brillants ouvrages de leurs hommes supérieurs. Les hordes germaniques ne firent que traverser les deux métropoles de la civilisation païenne; elles les pillèrent sans doute, mais n'eurent pas le temps de renverser leurs édifices. Pourquoi les Barbares se seraient-ils acharnés sur les œuvres de la Peinture et de la sculpture? L'amour du butin et la soif des voluptés grossières leur ménageaient d'autres occupations.

De la haine des images qui représentaient les divinités du polythéisme, on passa bientôt à la haine de l'art lui-même. De sévères intelligences, perdues dans la contemplation de l'éternité, trouvaient bien futiles les peines qu'on se donnait pour copier des objets naturels. Création transitoire de la Providence, le monde devait disparaître un jour; à quoi servait d'en imiter des fragments? Les récompenses habituelles des artistes, la gloire, la richesse, témoignages flatteurs de l'admiration publique, inspiraient un souverain mépris aux Pères de l'Église. Saint Clément d'Alexandrie et saint Chrysostome traitaient la Peinture et la sculpture avec le même dédain que les arts les plus grossiers : ils ne les mettaient point au-dessus de la profession du doreur ou de la science culinaire.

L'art chrétien se forma cependant par degrés, car l'homme ne peut vivre sans idéal; mais alors fut répandue une opinion singulière, que favorisaient les tendances du christianisme. Saint Justin déclara le premier qu'en revêtant un corps périssable, le Fils de l'homme, ayant voulu souffrir pour le salut de notre espèce, avait dû prendre une forme hideuse, subir l'aversion qu'enfante la laideur et le mépris qui s'attache à la misère : son sacrifice en devenait plus touchant et plus sublime. Saint Clément d'Alexandrie et Tertullien adoptèrent cette opinion; Basile-le-Grand et Cyrille la soutinrent avec une éloquence pleine d'enthousiasme, qui la fit triompher. Elle ne pouvait que troubler dans son berceau l'art chrétien qui se formait. Sans beauté, il n'y a ni sculpture, ni Peinture, ni architecture, et il était périlleux d'affirmer que le modèle absolu de la vie humaine, destiné à fournir aux arts leur type principal, avait eu des traits repoussants et la *démarche d'un esclave*.

Ces causes réunies précipitaient la chute de la Peinture ancienne et retardaient l'avénement de son héritière. Toute doctrine, d'ailleurs, commence par le raisonnement et la dialectique : elle se constitue, avant de penser aux fêtes de l'imagination.

L'art chrétien débuta dans le silence et les ténèbres des catacombes. Proscrit, ne pouvant exposer au jour les symboles de la foi nouvelle, il ornait de ses ébauches les

tombes des martyrs, les voûtes et les parois des chambres sépulcrales. Telle est l'opinion soutenue par Bosio, Aringhi, Boldetti, Raoul-Rochette, etc. Émeric David pense que les peintures des catacombes furent seulement tracées après la fin des persécutions, et il allègue, en faveur de son système, des preuves très-fortes. Ces images n'en restent pas moins des œuvres *primitives*. La sculpture avait mission de parer le devant des sarcophages, où elle mettait toujours en regard un épisode de l'Ancien Testament et une scène du Nouveau. La Peinture décorait l'hémisphère des coupoles ménagées au-dessus des pièces funèbres, et le cintre des niches qui renfermaient les tombeaux. Elle associait également les sujets de la Bible et les motifs de l'Évangile. Ces productions naïves sont encadrées d'arabesques où dominent les fleurs. Comme dans les salles mortuaires des païens, les fleurs présentent ici toutes les combinaisons imaginables : elles sont appendues en guirlandes, tressées en couronnes, groupées en faisceaux; elles remplissent des vases et des corbeilles. L'antiquité avait l'habitude de déguiser la mort sous les formes attrayantes de la vie; à cet égard, comme à beaucoup d'autres, les premiers chrétiens imitèrent les gracieuses inventions du polythéisme. Ils honorèrent la dépouille des martyrs, comme leurs ennemis avaient honoré la cendre des héros et la mémoire des demi-dieux. Leurs travaux eurent seulement toute la maladresse qui distingue un art en décadence et un art à ses débuts.

La Peinture chrétienne finit par sortir de ces humbles retraites : Constantin l'appela au grand jour. Il éleva de nombreux édifices sur tous les points de son Empire, mais principalement à Byzance; la plupart étaient des églises, que l'on décora de pompeux ornements. On exécuta donc une foule de tableaux, de statues et de bas-reliefs, représentant Jésus-Christ, la Vierge, les prophètes, les apôtres et les divers personnages de la Bible. Le style manqua de pureté sans doute, l'expression n'eut pas la noblesse idéale ou la grâce poétique dont les images chrétiennes ont brillé plus tard; mais, sous le mauvais goût de la décadence, les premières aspirations de l'art nouveau se manifestèrent, l'iconographie chrétienne se développa. Comme l'architecture modifiait la basilique et réunissait peu à peu les éléments d'un système devenu indispensable, la Peinture se dégageait lentement de la tradition, cherchait les formes que devait animer le souffle d'une croyance régénératrice, et, dans son abaissement, préludait aux triomphes des temps modernes.

L'allégorie fut son premier idiome; non-seulement elle exprimait le dogme évangélique par des emblèmes, mais les personnes divines se métamorphosaient en symboles. Tantôt, par exemple, Jésus se montrait sous la figure d'un jeune berger, portant sur ses épaules et ramenant au bercail la brebis égarée; tantôt, on le représentait comme l'Orphée de la loi nouvelle, charmant au son du luth et adoucissant des animaux féroces; tantôt, comme un second Daniel, on le voyait tout nu parmi les lions, que désarmait sa grâce pleine de majesté. Il prenait encore la forme d'un agneau sans tache ou d'un phénix déployant ses ailes, vainqueur de la mort et des esprits de ténèbres. Ainsi était ménagée la transition d'un système à l'autre, ainsi l'on échappait aux railleries

nité sembla renaître. On couvrit le sol de nombreux monuments; le roi Robert seul construisit vingt et une églises, dont plusieurs sont encore debout. Mais le goût pour les peintures avait fait place à une autre mode : c'étaient maintenant les tapisseries que l'on préférait; au lieu d'étendre des couleurs sur les murailles, on y drapait de magnifiques tentures. La crainte de la justice céleste avait d'ailleurs changé les dispositions morales des peuples chrétiens. D'austères pensées remplaçaient l'amour du faste; on jugeait méritoire une simplicité conforme à l'Évangile. Les somptueux édifices de la période précédente rappelaient trop le luxe des grands et les pompes du siècle. Les deux premiers abbés de Cîteaux voulurent que la nudité mélancolique de leur église plongeât les esprits dans le recueillement. On s'était détaché d'un monde que l'on avait cru sur le point de périr, et du fond de la vie réelle, on tournait constamment les regards vers les profondeurs lumineuses de l'éternité.

Ces tendances stoïques allaient engendrer un art sévère comme elles. L'architecture gothique, par sa tristesse sublime, détourna les âmes des soucis de l'existence journalière, pour les occuper uniquement d'un meilleur avenir. La Peinture proprement dite ne gagna point à cette révolution. La rigueur ascétique et le funèbre enthousiasme des prélats l'exclurent souvent des édifices; saint Bernard, l'apôtre des croisades, le profond Abailard, saint Dominique, saint François d'Assise, blâmaient sans relâche ces ornements, qu'ils regardaient comme une pompe vaine et un luxe dangereux. *Quid facit illa ridicula monstruositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundæ simiæ?* disait saint Bernard dans un de ses pieux transports. Quand la Peinture, malgré ces déclamations, embellissait avec timidité quelque chapelle, les vitraux l'éclipsaient de leur mosaïque resplendissante.

L'Italie seule échappait à l'âpre influence des nouvelles doctrines. Les croisades développèrent son industrie et son commerce, lui fournirent des occasions de négoce, plutôt qu'elles ne l'entraînèrent à de périlleux dévouements; elles enrichirent ses villes principales, tandis qu'elles appauvrissaient toute la noblesse de l'Europe. Elle ne suivait donc pas les prescriptions de saint Dominique et de saint François. Partout, de jeunes Républiques prospéraient : Venise, Amalfi, Pise, Lucques, Gênes, Milan, possédaient la courageuse ardeur, la force exubérante qui, après avoir suffi aux besoins de la vie réelle, désire autre chose et s'élance dans les domaines sans fin de l'univers idéal.

ITALIE.

Les plus anciens tableaux signés que l'on trouve en Italie sont ceux d'André Rico, peintre grec, qui travaillait dans l'île de Candie, au onzième siècle, et mourut en 1105. Les premiers coloristes indigènes, quand l'art sortit de sa longue torpeur, furent Guido et Pietrolino : ils tracèrent à Rome, sous Pascal II ou Gélase II, de 1110 à 1120, dans la tribune des SS. Quattro Coronati, une peinture où ils écrivirent leurs noms. Elle subsiste encore, aussi bien qu'une autre faite par eux à Pise. Après leurs

ouvrages, on admira ceux de Barnaba, peintre grec venu de Constantinople et mort dans la Toscane, en 1150. Les deux Bizzamano, l'oncle et le neveu, originaires aussi de Byzance, décorèrent ensuite les édifices de la même province italienne ; ils florissaient en 1184 et 1190. Ils eurent pour successeur un homme du pays, Ventura de Bologne, qui signait *Ventura de Bononia;* il existe des tableaux de sa main datés de 1197 et 1217. Quelque fastidieuse que soit cette nomenclature, son importance doit nous la faire pardonner : le Florentin Vasari, dans son orgueil patriotique, a voulu accréditer l'opinion que Cimabue ouvrit le cortége immense des peintres modernes; il garda un silence perfide sur ceux qui viennent de nous occuper et sur un petit nombre d'autres, que nous allons évoquer du sein de leur oubli. Tel fut Giunta de Pise, qui obtint, de son vivant, une célébrité peu commune. Il exécuta de nombreux ouvrages pour sa patrie, et reçut diverses commandes pour d'autres villes. Un crucifix, portant son nom et la date de 1236, a orné pendant plusieurs siècles l'église supérieure d'Assise, et un autre, l'église inférieure. Il imitait d'une manière trop fidèle le style byzantin : Guido de Sienne, qui travaillait en même temps, lui fut bien supérieur. La ville d'où il tira son surnom formait alors une République prospère ; elle éclipsait et dominait Florence, dont elle culbuta les troupes à la fameuse bataille de Monteaperto, quelques années plus tard. Guido fonda l'école de Sienne, école pleine de fraîcheur, de poésie et de gaieté, bouquet de fleurs charmantes, épanouies dans un vallon de la Toscane, sous un ciel toujours pur. Un de ses tableaux, que possède encore l'église des Dominicains dans sa ville natale, porte la date de 1221. Bonamico, Parabuoi, Diotisalvi marchèrent sur ses traces et puisèrent l'inspiration aux mêmes sources. Ils eurent pour successeur, à la fin du treizième siècle, le nommé Duccio, qui fut un artiste remarquable. Un grand tableau de sa main, qui orne la cathédrale de Sienne, permet de juger son mérite : ce tableau l'occupa trois années. Rumohr le place au premier rang parmi les œuvres de l'école byzantino-toscane, et le trouve même plus habilement peint que les madones de Cimabue. Dans le siècle suivant, la petite République enfanta un homme qui jouit encore d'une célébrité réelle, grâce à l'amitié de Pétrarque et aux compositions charmantes dont il a orné la chapelle des Espagnols, une des merveilles florentines, et le Campo-Santo de Pise. Cet homme fut Simone Memmi, l'artiste auquel on doit l'image de Laure. Élève de Giotto, il suivit son maître à Rome, quand des travaux importants l'y appelèrent. Le talent qu'il déploya dans la ville éternelle le fit mander par le chef de l'Église, qui habitait alors Avignon : il exécuta pour lui une foule d'ouvrages. Il ne dessinait pas toujours d'une façon irréprochable, mais savait observer la nature et la reproduire avec une grande fidélité : aussi, peignait-il admirablement le portrait. Il aimait d'ailleurs, selon le goût de son époque, à dérouler, dans une suite de tableaux, toute l'histoire d'un saint ou d'un personnage fameux. Après avoir orné de ses compositions plusieurs villes italiennes, il mourut en 1345. On grava sur sa tombe cette pompeuse inscription : *A Simone Memmi, le plus célèbre de tous les peintres de tous les âges; il vécut* 60 *ans* 2 *mois et* 3 *jours.* Ambroise et Pierre

Lorenzo furent ses compétiteurs; ils n'avaient pas moins de talent que lui, mais un poëte n'a point vulgarisé leur nom. Le palais communal, la sacristie du dôme de Sienne et le Campo-Santo renferment des productions qui portent témoignage en leur faveur. L'école dont ils font la gloire alla s'affaiblissant, après eux, entre les mains d'hommes secondaires, comme un grand fleuve qui se divise en une multitude de bras au moment de se perdre dans la mer.

Florence devait engendrer une plus longue série d'artistes vigoureux. Les archives du chapitre métropolitain mentionnent, vers l'an 1224, un dessinateur d'images, appelé Fidanza. En 1240, Cimabue vint au monde. Il était d'une noble famille; son père, remarquant son intelligence précoce, l'envoya écouter les leçons de grammaire qu'un de ses parents donnait dans Sainte-Marie-Nouvelle. Mais, au lieu d'étudier, le jeune homme barbouillait de croquis les marges de ses livres. A cette époque justement, des peintres grecs furent appelés à Florence pour décorer la chapelle des Gondi. L'élève indocile fit alors l'école buissonnière; il restait des jours entiers près des coloristes naïfs, perdu dans ces rêves involontaires qui sont le signe le plus manifeste du génie et sa plus douce récompense. Les artistes grecs et le père de Cimabue reconnurent en lui une vocation indubitable, qui promettait de le rendre illustre; les Byzantins, avec l'assentiment de sa famille, lui enseignèrent donc leur profession. L'élève surpassa bientôt les maîtres : loin de s'en tenir servilement à la tradition, comme ils le faisaient, il voulut améliorer l'ancien style, donner de l'expression aux figures, assouplir les lignes et fondre plus harmonieusement les couleurs. Vasari a eu tort de lui sacrifier des peintres précédents, mais il n'en reste pas moins vrai qu'il perfectionna la vieille manière avec une hardiesse plus grande et un talent supérieur. Son chef-d'œuvre orne l'église Santa-Maria-Novella : il l'avait terminé depuis peu, lorsque Charles d'Anjou, passant par Florence, alla voir l'artiste. Les habitants du quartier profitèrent de l'occasion et s'introduisirent avec sa suite dans l'atelier; la vue du tableau leur causa une joie si grande, que cet endroit de la ville en prit le nom de *Borgo allegri,* qu'il a conservé. La madone fut portée processionnellement à l'église, au son des cloches et des trompettes, aux cris enthousiastes de la foule. Cimabue avait la plus haute opinion de son art : il brisait immédiatement les ouvrages dans lesquels on lui signalait ou dans lesquels il apercevait lui-même des défauts. Il mourut en l'année 1300 et fut enseveli à Santa-Maria del Fiore. Le mosaïste Andrea Tafi, dont la carrière se termina six années avant la sienne, lui avait prêté son aide et avait partagé la gloire de ses innovations.

Un jour que Cimabue allait de Florence au bourg de Vespignano, il rencontra sur son chemin un jeune garçon d'une dizaine d'années, qui conduisait un troupeau de moutons. Avec un caillou pointu, il dessinait sur une pierre plate une de ses brebis en train de brouter l'herbe : c'était Giotto. Surpris et se rappelant de quelle manière il avait lui-même révélé son talent, Cimabue demanda au petit pâtre s'il voulait venir chez lui. Le pauvre enfant répondit qu'il en serait charmé, pourvu que son père lui

en donnât l'autorisation. Le père, n'étant pas riche, accepta de grand cœur l'offre généreuse du peintre florentin. Giotto devint peu à peu l'égal de son maître et continua la réforme que celui-ci avait commencée; il se rapprocha encore de la nature : ce fut le premier peintre italien capable de faire un portrait. Il nous a légué les images de Brunetto Latini, du Dante, son élève, et de Corso Donati, grand personnage de l'époque. Il dédaigna presque entièrement les vieilles traditions byzantines; frappés de son audace, ses contemporains eurent pour lui une admiration illimitée. Ses meilleures peintures se trouvent à Padoue, dans la petite chapelle de l'Arena; dans le chœur de l'église Sainte-Claire, à Naples; au *Campo-Santo* et dans la cathédrale d'Assise, au-dessus du tombeau de saint François. L'école florentine ne lui dut pas seule de nouveaux progrès : appelé, invoqué, sollicité, il travailla dans la plupart des villes italiennes, donnant l'exemple des réformes et jouant, en quelque sorte, le rôle d'un messie de la Peinture. Le testament de Pétrarque lègue au seigneur de Padoue une madone de Giotto, *dont les ignorants*, dit le poëte, *ne comprennent pas la beauté, mais devant laquelle les maîtres de l'art restent muets d'étonnement.* Il avait lui-même conscience de sa valeur et mourut en 1336.

Une tourbe d'imitateurs s'élança dans la route ouverte par lui. Ses principaux disciples furent Taddeo Gaddi, Giottino, Stefano et André Orcagna. Taddeo Gaddi, l'élève préféré du maître, qui avait été son parrain, suivit fidèlement sa manière; ses seules innovations furent de donner plus de force au coloris, plus de grâce aux contours. Il eut pour saint Jérôme une prédilection particulière, et a reproduit un assez grand nombre d'épisodes tirés de sa vie. Stefano montra une intelligence plus libre, un esprit plus inventif; il essaya de peindre en raccourci les bras et les jambes de quelques figures, et le raccourci est la hardiesse la plus grande que puisse tenter un dessinateur encore novice. Il accusa le premier les formes du nu sous l'étoffe des draperies. Les lois de la perspective fixèrent aussi son attention : il y chercha les moyens d'étonner, de ravir les spectateurs, en promenant leur vue dans un monde imaginaire, où l'on retrouve tous les phénomènes du monde réel. L'illusion produite par les fresques dont il orna le cloître du Saint-Esprit, à Florence, sembla presque un effet magique et excita l'admiration de toute l'Italie. Après la mort de son maître, on le chargea de terminer plusieurs de ses travaux. Il expira lui-même en 1350, à l'âge de 49 ans.

Giottino fut encore un de ces esprits vaillants qui ajoutent aux conquêtes de leurs devanciers. Les nobles aspirations, le côté sérieux de Giotto le frappèrent surtout; il aborda la peinture avec des instincts lyriques; ses fresques de l'église *Santa-Croce* annoncent en lui le précurseur de Masaccio.

André Orcagna fut à son tour le précurseur de Michel-Ange : la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie entraînèrent son imagination dans leurs brillants domaines : les sombres visions d'Alighieri ne le captivaient pas moins que le grand dessinateur du *Jugement dernier*. Plusieurs fois, au Campo-Santo, à Santa-Maria-

Novella et dans la chapelle Strozzi de Florence, il évoqua les terreurs de l'enfer. Comme beaucoup d'hommes éminents, il réunit la grâce et la force. Après avoir peint d'une manière tragique les supplices des damnés, il ornait d'une beauté céleste le visage des élus et répandait sur leur figure le sourire d'une joie divine; il semble qu'un rayon de l'éternelle béatitude les éclaire déjà. Né à Florence en 1329, Orcagna mourut âgé de soixante ans.

Des progrès si indispensables n'avaient pu s'effectuer sans que des esprits opiniâtres, des intelligences moroses cherchassent à les ralentir, à leur faire obstacle et à les déprécier. Dans toutes les époques la routine a ses héros, la mort ses courtisans. Margaritone d'Arezzo et Ugolino de Sienne prirent le parti du passé contre l'avenir, de l'ignorance et de la maladresse contre l'étude et l'habileté croissante des générations nouvelles. Ni l'un ni l'autre ne voulut abandonner l'ancien style. Margaritone peignait, sculptait, bâtissait à la façon des Byzantins. Il appelait sans doute son aveuglement une noble fidélité. Si l'on ne connaissait les perpétuelles inconséquences de la nature humaine, on s'étonnerait d'apprendre qu'il était lui-même un novateur à certains égards. Les panneaux, dont on faisait alors un usage exclusif, avaient le grave inconvénient de se fendre, ou de laisser voir les jointures, quand ils étaient formés de plusieurs pièces. Pour remédier à ce défaut, Margaritone appliquait sur le bois une toile de lin que fixait une colle forte, composée de rognures de parchemin bouillies, et couvrait ensuite la toile de plâtre. Ce procédé fit fortune; on l'employa jusqu'au seizième siècle. Raphaël s'en est servi pour son fameux *Sposalizio* de Milan. Une méthode semblable explique très-bien comment la toile a fini par remplacer les panneaux. L'inventeur mourut après 1289, âgé de soixante-dix-sept ans; le triomphe des nouveaux principes et le dédain que les jeunes gens témoignaient pour ses compositions remplirent sa vieillesse d'amertume. On ne peut compatir à des chagrins de cette nature; pour un ami de la routine qui souffre en silence, des milliers se font persécuteurs, et persécuteurs impitoyables.

Comme Margaritone n'avait pas voulu admettre les réformes de Cimabue, Ugolino de Sienne repoussa les innovations de Giotto et s'en tint à celles du premier artiste; c'est toujours la même conduite et le même discernement. Ugolino mourut dans la décrépitude en 1339.

Malgré ces protestations impuissantes, l'art poursuivait le cours de ses destinées : il cherchait à rendre la nature avec une fidélité de plus en plus rigoureuse. Même après les essais de Stefano, la perspective et le clair-obscur étaient encore les parties les moins avancées de la peinture. Pietro della Francesca et Brunelleschi en saisirent et en appliquèrent les premiers les règles d'une manière habile. Paolo Ucello montra une violente passion pour la géométrie pittoresque : il affirmait que d'elle seule dépendaient toute la puissance et tout le charme de la peinture. Il en faisait une étude perpétuelle et lui sacrifiait l'argent, le repos, le sommeil. Outre les monuments et les paysages, il retraçait avec une grande satisfaction les animaux et les arbres. Quoique épris de la nature entière, il avait un goût particulier pour les oiseaux : il en avait peint de toutes

les espèces, et gardait leurs images dans sa maison, sa pauvreté ne lui permettant pas de nourrir les modèles. De là lui vint le surnom qu'il porte et qu'on lui donna de son vivant : *Paul l'Oiseau*. Il mourut dans l'indigence et l'oubli en 1432, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Chose singulière chez un empiriste, il n'avait aucun sentiment de la couleur!

Vers le même temps, Ghiberti propageait l'admiration que lui avaient inspirée les statues et les monuments antiques. Sous son influence, les artistes concevaient le désir d'atteindre à la manière plus libre, plus savante des Grecs et des Romains, dans tout ce qui concerne le nu et la draperie. Il exécuta lui-même les fameuses portes du baptistère de Florence, où il déploya une pureté, une élégance de dessin qui plongèrent dans la réflexion les artistes de l'époque et leur montrèrent quels espaces inconnus il leur restait à franchir. Un peintre contemporain, Masolino da Panicale, augmenta en eux la conscience de leur imperfection par l'habileté avec laquelle il employa les ressources du clair-obscur.

Ces nouveaux moyens ne tardèrent pas à profiter aux nobles sentiments, aux pieuses tendresses qui composaient alors le fond de la vie morale chez les peuples chrétiens, et une source commune d'inspiration pour tous les beaux-arts. Un jeune homme riche, doué de talents extraordinaires, qui aurait pu mener dans le monde une brillante existence et accroître sa fortune par ses travaux, aima mieux revêtir l'humble costume des Frères prêcheurs. Né en 1387 à Fiesole, Giovanni chercha de bonne heure le recueillement et le silence parmi les moines qui suivaient la règle de Saint-Dominique. Ses premiers ouvrages furent des miniatures pleines d'un charme idéal. Ses tableaux augmentèrent l'admiration qu'il avait excitée. Nul peintre n'avait encore animé ses personnages d'aussi profondes émotions. Depuis l'extase de la prière jusqu'aux ravissements des élus, depuis la gratitude envers le Rédempteur jusqu'à la crainte des justices divines, tous les sentiments chrétiens ont revêtu sur ses panneaux une forme poétique : c'est qu'une piété fervente agitait le cœur du saint moine. Il ne prenait jamais sa palette sans avoir invoqué le Père des hommes; il ne retouchait jamais ses tableaux, parce qu'il les regardait comme produits par une inspiration de la Grâce. Quand il représentait le Sauveur sur la croix, ses joues se baignaient de larmes. Il ne peignit et ne voulut peindre que des sujets sacrés. Pour que rien ne le détournât de ses travaux, ne ramenât vers la terre sa pensée qui cherchait le ciel, il refusa tous les honneurs ecclésiastiques, et notamment l'archevêché de Florence. Cet amour de la solitude agrandit son talent : l'inspiration est comme une eau limpide; dès que vous vous agitez, elle se trouble, et la vase de l'action ternit la source diaphane. Heureux cénobite, qui a vécu loin des bassesses du monde, uniquement préoccupé de son salut et des radieuses apparitions qu'évoquait son génie! Un labeur continuel, une vie longue et tranquille, lui permirent d'exécuter un nombre immense d'ouvrages. En 1455, frère Angélique s'endormit dans la paix du Seigneur. Il avait donné à l'expression toute la vie, toute la grâce dont elle est susceptible, et lui avait communiqué les attendrissements de son cœur;

mais il négligeait le reste : les corps, les vêtements, les extrémités surtout démontrent qu'il croyait avoir assez fait, quand il avait rendu les mouvements de l'âme.

Les différents progrès que nous avons énumérés vinrent aboutir à Masaccio, qui s'en empara d'une main magistrale. C'était un de ces hommes naïfs que leur vocation absorbe au point de les rendre insensibles pour tout le reste. Gauche, distrait et rêveur, il était sans cesse préoccupé de son art et des visions charmantes qui flottaient dans son esprit. Son costume, ses intérêts, sa personne, il les oubliait avec une noble insouciance et une poétique abnégation; il ne demandait qu'à la dernière extrémité l'argent qui lui était dû. Frappé uniquement des apparences, le vulgaire changea son nom de Tommaso en celui de Masaccio, augmentatif ridicule; sa maladresse honorable devint un sujet de raillerie, au lieu d'être un motif de respect. Masaccio, cependant, faisait des prodiges. Les œuvres de ses devanciers, disait-on, étaient peintes; mais les siennes étaient vivantes. Splendeur du coloris, suavité du clair-obscur, attitudes pleines de mouvement, expressions pleines de force et de naturel, tous les mérites s'y trouvaient rassemblés. Il dessinait au fond de ses tableaux des monuments en perspective qui faisaient une complète illusion. Après avoir orné presque toutes les églises de Florence, il alla passer quelque temps à Rome, puis revint dans sa patrie. C'est alors que son maître, Masolino da Panicale, étant mort, pendant qu'il historiait la chapelle des Brancacci, au monastère *del Carmine*, Masaccio hérita du travail interrompu. Là, son talent prit de nouvelles forces; une longue suite de peintures lui permit de déployer tant d'imagination, de sentiment et d'adresse, que tous les grands dessinateurs de l'Italie, sans excepter Michel-Ange et Raphaël, ont profité en étudiant ces compositions. Un si noble caractère, un mérite si étonnant et si précoce devaient recevoir leur récompense. A 26 ans, le pauvre artiste mourut empoisonné par des jaloux : telle est du moins l'opinion commune. On l'ensevelit dans l'église même qu'il ornait de ses chefs-d'œuvre, et un petit nombre d'admirateurs déplorèrent sa fin tragique; mais, comme la simplicité de ses manières avait généralement fait concevoir peu d'estime pour lui, on ne grava sur sa tombe aucune épitaphe. Il avait laissé choir sa palette en 1443 : un siècle après seulement, on lui consacra des vers. Ce fut pour les poëtes une occasion de s'attendrir selon les règles de la prosodie. Un trait caractéristique nous révèle dans quel état Masaccio avait trouvé la Peinture : il fut le premier coloriste qui posa ses personnages sur la plante de leurs pieds; ses prédécesseurs les plaçaient toujours debout sur la pointe, faute de savoir exécuter assez habilement les raccourcis. Paolo Ucello lui-même n'avait pu vaincre cette difficulté.

Vasari ayant, je ne sais pourquoi, parlé de Masaccio d'abord et ensuite de Fra Angelico, tous les auteurs se sont laissés fourvoyer par cette transposition : ils signalent le moine enthousiaste comme un des élèves ou des imitateurs de Masaccio. Mais Giovanni da Fiesole avait 30 ans de plus que lui et n'aurait guère pu le prendre pour modèle qu'à l'âge de 50 ans. Or, nous avons vu qu'il manifesta de très-bonne heure la grâce

et la force de son intelligence. Lanzi lui-même, entraîné par sa fâcheuse habitude d'omettre les dates, n'a pas tout à fait évité cette erreur.

Le monastère que Masaccio décorait de fresques immortelles, renfermait alors un jeune novice qui ne montrait aucune sympathie pour la grammaire, aucune tendresse pour la science et la littérature; son bonheur était de se glisser dans la chapelle des Brancacci et d'y examiner à loisir les créations du grand homme. On lui fit donc apprendre le dessin. Filippo Lippi révéla bientôt l'adresse la plus étonnante et l'imagination la plus vive; mais il embrassa la nature avec un amour exclusif. Les têtes de ses personnages sont presque toutes des portraits : l'expression et la vérité y dominent. Il se plaisait aussi à reproduire l'aspect varié des campagnes, les accidents poétiques des forêts et des lacs, des plaines et des collines, du ciel et de la mer. Sa biographie est un roman complet, où de violentes passions et des catastrophes inattendues réveillent sans cesse la curiosité du lecteur. Il mourut en 1469, empoisonné par la famille d'une jeune personne qu'il avait séduite et qu'il refusait obstinément d'épouser, quoiqu'il eût d'elle un fils plein d'espérances.

Son imitateur, Andrea dal Castagno, rabaissa de quelques degrés l'empirisme de son maître; il reproduisit avec un soin extrême les meubles, les vêtements, les moindres détails. C'était d'ailleurs un esprit sauvage, qui excellait à rendre les physionomies terribles : l'image des supplices ne lui inspirait même aucune répugnance. On le surnomma *André le bourreau*. Il assassina par jalousie Dominique de Venise, et ne fut point soupçonné de ce meurtre, qu'il avoua au lit de mort. Dans ses tableaux, comme dans ceux de Lippi, les têtes des personnages ont presque toutes la réalité du portrait.

Certains critiques, entre autres M. Rio, blâment vivement l'amour de la nature, la scrupuleuse imitation des objets réels, que nous avons déjà signalés dans plusieurs artistes; ils les jugent des symptômes de décadence, un retour vers la matière et le paganisme. A les entendre, les peintres se précipitaient dès lors des hauteurs sereines de l'idéal, quittaient la pure atmosphère du sentiment religieux, pour se rapprocher des formes triviales et des grossières dispositions de la vie quotidienne. Mais l'art du coloris ne pouvait échapper à la contrainte hiératique, se dépouiller de sa roideur primitive, sans étudier, sans copier avec soin les modèles variés qu'il doit reproduire éternellement. Ses œuvres ne sont pas une création abstraite, comme la philosophie; elles nous offrent des images : il est donc indispensable que l'on y retrouve les caractères des êtres vivants et des choses inanimées. Il faut qu'une montagne ait l'apparence d'une montagne; que les fleurs, les bois, les prés, le visage et le corps humains s'offrent à nous tels que les a formés la nature. La gloire du peintre consiste à unir une observation fidèle aux données de l'intelligence et aux inspirations du sentiment. Il part de l'idée pure et cherche le vrai, qui doit lui fournir l'enveloppe de ses conceptions. Que dans ce travail primitif il reproduise quelquefois trop minutieusement les objets réels, cela est inévitable et ne présente aucun péril. Un intervalle immense sépare

encore la Peinture de l'époque où la forme et le détail oppriment la pensée.

L'élève principal de Giovanni da Fiesole en offre une preuve entre mille. Benozzo Gozzoli sut réunir l'observation de la nature au sentiment poétique et religieux, qui prête une âme à tous les objets. Ce qu'il y a de plus faible chez lui, c'est le dessin; mais, pour l'expression, la vie et la fraîcheur, on ne l'a peut-être point surpassé. Il avait dans l'esprit quelque chose de jeune, de brillant et d'heureux. Ses œuvres sereines forment un contraste marqué avec les autres produits de la sombre école florentine; elles ont une sorte de grâce et d'abondance printanières : un ciel pur illumine les tableaux, la végétation la plus riche en égaie la perspective, des fleurs s'y épanouissent à l'ombre ou sous l'ardente lumière du soleil, des oiseaux jouent dans les branches, des quadrupèdes broutent le vert gazon; et puis, ce sont de beaux édifices qui occupent le premier plan, des troupes de jeunes filles souriantes, de jeunes garçons à l'œil animé, aux faciles allures, de vieillards encore robustes et d'agréables matrones. Benozzo a déployé toutes les ressources de sa vive et gracieuse imagination au Campo-Santo; il en a orné une muraille entière, œuvre immense et capable d'effrayer une légion de peintres, suivant l'expression de Vasari. Sur cette longue paroi, il a exposé l'histoire de l'Ancien Testament depuis Noé jusqu'à Salomon. La diversité des scènes que comprend une période aussi étendue a permis au coloriste de montrer la souplesse de son esprit et de sa main. La construction de l'arche, le déluge, la tour de Babel, Gomorrhe, Sodome et les villes voisines incendiées par le feu céleste, Isaac offert en holocauste, la naissance de Moïse environnée de miraculeux pronostics, les Hébreux traversant la mer Rouge, ne forment qu'une partie des épisodes qui ont revêtu sous le pinceau de Gozzoli des formes vivantes. Lorsqu'il mourut en 1478, ayant le même âge que le siècle, on l'enterra dans le Campo-Santo, près de son œuvre, et, pendant les nuits sereines de l'Italie, son ombre satisfaite put errer le long de ce cloître fameux, où semblent respirer les enfants de son génie.

Enfin se présentent à nous les maîtres des grands artistes qui ont porté au loin la gloire de l'école florentine. Voici d'abord Andrea Verrochio, homme doué de talents nombreux et d'une activité peu commune. Il fut en même temps orfévre, statuaire, graveur, peintre et musicien; mais il avait une préférence marquée pour la sculpture. Ce fut seulement après avoir acquis dans cet art une grande réputation qu'il prit la palette. Ses œuvres coloriées ne diminuèrent pas la haute opinion que ses travaux antérieurs avaient donnée de lui; toutefois, il ne mania pas longtemps le pinceau : chargé de peindre pour les moines de Vallombreuse un *Baptême du Christ*, il se fit aider par Léonard de Vinci, son élève, qui était encore très-jeune. Léonard peignit un ange dont la beauté parut au maître lui-même éclipser tout le reste du tableau. Ayant eu l'esprit de se rendre justice, Verrochio eut le bon sens de ne pas envier son disciple et le courage de lui céder la place : il abandonna pour toujours l'art du coloris (1432-1488).

Dominique Ghirlandajo, le maître de Michel-Ange, s'attacha, au contraire, à la

peinture avec un amour exclusif. Son père, qui était orfévre, avait inventé une sorte d'ornement que portaient les jeunes filles et qu'on appelait des guirlandes; de là lui vint le surnom illustré par son fils. Dans la boutique où il ciselait des métaux, le jeune homme ne rêvait que brillantes images. Durant ses heures de loisir, il s'exerçait constamment au dessin. Il acquit dès lors une telle habileté, qu'il lui suffisait de voir passer une personne pour esquisser son portrait avec une surprenante exactitude. Dominique fut le premier peintre italien qui sentit la nécessité de rendre la perspective aérienne. Les tableaux acquirent de la profondeur, et la magie des lointains fit rêver les âmes poétiques. On trouve des compositions de Ghirlandajo dans un grand nombre de villes italiennes, car il était très-laborieux et digne sous tous les rapports d'enseigner Michel-Ange. Il renonça aux ornements dorés dont on surchargeait alors les costumes des personnages. La mosaïque charmait son intelligence forte et vigoureuse; il avait coutume de dire que c'était de la peinture pour l'éternité. Dominique Ghirlandajo mourut en 1495, à l'âge de quarante-quatre ans.

Luca Signorelli fut encore un des artistes importants du quinzième siècle et un précurseur des grandes écoles du seizième. S'étant occupé de l'anatomie avec plus de soin que tous les artistes précédents, il déploya, dans les nus, dans les raccourcis et dans l'art de grouper les figures, un talent supérieur. « Il ouvrit aux peintres modernes la voie qui mène à la perfection dernière, » selon les paroles de Vasari. Son dessin garde, il est vrai, un peu de sécheresse; mais, excepté ce défaut, rien ne trahit plus dans ses ouvrages l'inexpérience des époques primitives. Aussi, Michel-Ange faisait-il habituellement son éloge. Signorelli avait exécuté à Notre-Dame d'Orvietto un *Jugement dernier* plein de postures audacieuses. Lorsque Buonarotti dut traiter le même sujet, il emprunta au peintre de Cortone non-seulement des motifs, des groupes d'anges et de démons, des attitudes et des effets de raccourcis, mais la disposition générale de la partie supérieure. La *Cène*, dont il a orné une église de sa ville natale, offre, d'après le témoignage de Lanzi, une beauté, une grâce et une douceur de teintes qui le rapprochent des modernes. Ayant perdu par accident un fils qu'il aimait beaucoup, jeune homme d'une figure charmante et d'heureuses proportions, il le dépouilla de son costume, malgré sa douleur, et le peignit avec une minutieuse fidélité, pour conserver au moins l'image d'un enfant chéri. La plupart des princes italiens voulurent posséder de ses tableaux. Il mourut à Cortone, sa patrie, dans un âge fort avancé; Léonard de Vinci et Raphaël dormaient déjà sous le gazon (1439-1521).

Lorsque Léonard aborda la carrière où l'attendait la gloire, la peinture possédait toutes ses ressources : le débutant n'eut qu'à donner plus de relief aux objets. Il était fils naturel d'un notaire et vint au monde en 1452. Jamais homme n'eut un esprit si souple et des talents si variés : non-seulement il cultiva la peinture, la statuaire et l'architecture, mais il déploya une habileté peu commune dans les mathématiques, la mécanique, l'hydrostatique, la musique et la poésie; bien mieux, il excellait dans le maniement des armes, l'équitation et la danse. Un corps svelte et bien proportionné,

de beaux traits, une physionomie expressive, complétaient ses avantages. Aussitôt qu'il eut quelque habitude du pinceau, nous avons vu qu'il désespéra son maître. S'étant livré à tant d'occupations différentes, il ne put produire un grand nombre de tableaux; il en laissa même plusieurs inachevés. Le catalogue de ses œuvres, dressé dernièrement par le docteur Rigollot, n'est donc pas fort étendu; mais on y voit figurer des créations immortelles. Léonard de Vinci a eu deux manières : l'une, chargée d'ombres et faisant ressortir les formes par la vigueur du clair-obscur; l'autre, plus douce et plus calme, où des demi-teintes ménagent les transitions. Mais ce ne sont là que des différences techniques; d'autres caractères s'y trouvent joints et augmentent le contraste. Aussi longtemps qu'il fit usage du premier style, Léonard fut le plus septentrional des peintres italiens; celles de ses toiles qui appartiennent à cette classe ont toutes quelque chose de singulier, de rêveur et de fantastique : la vue s'y perd dans d'immenses lointains où pyramident de hautes montagnes, nues, bizarres, solitaires, d'une couleur impossible; des lacs tortueux, des fleuves démesurés serpentent à leur base; sur le devant du tableau, les personnages occupent les grottes les plus étranges que l'on puisse concevoir, ou se tiennent debout, au milieu de la campagne inhabitable et désolée; une lumière presque surnaturelle éclaire ce monde merveilleux. Les figures sont en harmonie avec les objets inertes : elles ont souvent des types anguleux, extraordinaires, qui rappellent Lucas de Leyde et s'éloignent des proportions de la beauté; lorsque les lignes sont régulières, d'une autre part, un sourire divin anime les traits : il semble voir les têtes d'anges et de bienheureux sculptées sous les voussures des cathédrales. D'autres fois c'est une expression de doux recueillement, de joie pensive ou de mélancolie; nous retrouvons là tous les effets, tous les sentiments qu'affectionnent les poëtes du Nord. La seconde manière de Léonard de Vinci est nette, sereine, précise et calme; les songes, la brume, ont disparu : nous sommes en pleine nature italienne et méridionale. Le fameux *Cénacle* du couvent des Grâces, à Milan, nous offre un admirable exemple de ce nouveau style; mais un secret magnétisme entraînait si fortement l'artiste vers le premier, qu'il y revint par la suite, et dans un âge avancé, comme le démontre le portrait de Monna Lisa, qui orne la galerie du Louvre. C'est à Milan que Léonard forma le plus d'élèves : Luini, André Salai, Gaudenzio Ferrari, Lorenzo di Credi marchèrent sur ses traces. Appelé en France dans l'année 1516, il n'y mit au jour aucune peinture et ne fut guère occupé que d'un projet de canal pour l'assainissement de la Sologne. On prétend qu'il mourut entre les bras de François Ier; cette anecdote sentimentale et romanesque a l'inconvénient d'être fausse : Léonard de Vinci expira au château de Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519, pendant que le prince habitait Saint-Germain-en-Laye.

Si Léonard de Vinci, par son talent précoce, avait découragé son maître et lui avait fait abandonner la Peinture, Michel-Ange étonna le sien. Ghirlandajo fut mortifié de voir que les essais de l'habile néophyte égalaient souvent ses propres tableaux. Craignant avec raison d'être bientôt surpassé, il tourna vers la sculpture l'imagination du

robuste élève. Laurent-le-Magnifique lui demanda précisément à cette époque un jeune homme capable de se distinguer dans l'art du statuaire. Ghirlandajo se hâta de lui envoyer son inquiétant disciple; le prince l'admit à sa table et le traita comme son enfant. Michel-Ange dès lors cultiva tour à tour la peinture et la sculpture. Les jardins des Médicis étaient peuplés de statues antiques qui lui servirent de modèles; pour les savantes illusions de la couleur, il les étudia au monastère des Carmes et s'inspira longtemps du génie de Masaccio. L'anatomie l'occupa douze années; sa connaissance intime de l'organisation humaine lui permit d'exécuter le nu avec une audace incomparable. On peut dire qu'il fut à cet égard le plus savant des peintres; la nature lui avait d'ailleurs donné un sentiment général du beau, qui le rendit poëte et lui révéla les secrets de l'architecture.

Le caractère de Michel-Ange n'est pas moins intéressant, pas moins original que ses productions, et il pourrait offrir à un moraliste un sujet d'études curieuses. On n'en a point parlé comme on l'aurait dû; faute d'espace, nous ne réparerons point nous-même cette omission. Il nous suffira de dire pour le moment que Buonarroti fut une sorte d'anachorète perdu dans la contemplation du beau, comme les ermites dans celle de l'éternité. Cette préoccupation incessante le mit en état de supporter un isolement continu; la société l'ennuyait et le fatiguait, parce qu'elle troublait l'état moral qui s'accordait le mieux avec sa nature : il éprouvait un sentiment de déplaisir, quand on l'arrachait à ses pensées habituelles. Jamais il ne se lia intimement avec personne; un petit nombre de connaissances et très-peu d'élèves composaient pour lui toute l'humanité. Chose plus surprenante encore, il n'aima qu'une seule femme et d'un amour platonique, la célèbre marquise de Pescaire, Vittoria Colonna. Il a exprimé son affection pour elle dans des vers pleins d'une tendresse mélancolique et d'une chasteté idéale. Après sa mort, il regrettait amèrement de ne pas lui avoir baisé le front, au lieu de la main, la dernière fois qu'il l'avait vue. Tous les objets excellents lui causaient l'impression la plus vive. Un beau cheval, une forêt, de hautes montagnes, l'aspect de la mer ou d'une vallée féconde le ravissaient et l'exaltaient; il ne voulut cependant reproduire que la figure humaine, parce qu'elle lui semblait la forme la plus riche, la plus expressive et la plus élevée. En lui, comme dans les Pères du désert, on ne trouve aucun attachement aux biens de ce monde. Il donnait presque tous ses gains : les pauvres, les débutants, son neveu en profitaient. Quoique ses travaux lui rapportassent de fortes sommes et qu'il eût pu vivre au milieu du luxe, il préférait les joies austères de l'abstinence. Lorsqu'il s'occupait d'une grande œuvre, il dormait souvent tout habillé pour ne pas perdre de temps et par mépris pour des soins futiles. Quelques morceaux de pain, qu'il mangeait sur son échafaudage, composaient alors sa nourriture. Mais, s'il négligeait sa personne, il ne s'épargnait aucune fatigue lorsqu'il était question de son art : il broyait lui-même ses couleurs, fabriquait de sa propre main ses limes et ses ciseaux. Ses mœurs stoïques correspondaient à l'élévation de son esprit; le libertinage de ses contemporains allumait son indignation ou provo-

quait son dégoût. C'était une grande âme chez laquelle dominaient tous les instincts héroïques, et il pourrait sembler étrange que l'on n'ait pas méconnu à la fois son talent et son caractère : la foule n'aime point, en général, la noblesse épique de ces âmes vraiment supérieures.

Ce que nous venons de dire concernant l'homme, explique ses ouvrages : la science, la force, la grandeur, toutes les qualités sévères y frappent d'abord les yeux; nulle coquetterie, nul artifice vulgaire. Le peintre avait dans l'esprit un idéal sublime, des types majestueux dont rien ne pouvait le détourner. Il sentait vivante en lui une population de héros qu'il essayait d'incarner, de transporter au dehors à l'aide des couleurs ou du marbre. Ses personnages ne semblent point faire partie de notre race : ce sont des créatures dignes d'habiter un monde plus spacieux, aux proportions duquel répondraient leur vigueur physique et leur énergie morale; les femmes mêmes n'ont point la grâce de leur sexe : on dirait de vaillantes amazones capables de maîtriser un cheval et de terrasser un ennemi. Le grand homme ne cherche pas à séduire et à plaire; il aime mieux étonner, frapper d'admiration ou de terreur. Moïse, qu'il a sculpté, pourrait lui servir d'emblème : son inspiration était comme une montagne sainte, d'où il descendait le front rayonnant d'éclairs, au bruit de la foudre et de l'orage, commandant l'obéissance et portant dans ses mains les tables de la loi. C'est par l'excès même de sa force qu'il a enlevé tous les suffrages; il n'y avait pas moyen de le méconnaître.

Des tendances de cette nature rendent facile à comprendre son goût passionné pour les sombres visions d'Alighieri.

Relativement au sujet spécial qui nous occupe, la première œuvre importante de Michel-Ange fut le célèbre carton de la guerre de Pise, fait en concurrence avec Léonard de Vinci durant l'année 1504 : les deux productions devaient orner les murs de la salle du conseil dans le palais du gouvernement florentin. Ni l'une ni l'autre ne fut exécutée, mais les deux esquisses devinrent en Italie l'objet de l'attention universelle : l'opinion publique se montra favorable à Michel-Ange et lui décerna la couronne. Tous les artistes contemporains, sans excepter Raphaël, étudièrent son admirable croquis. Profitant de la révolution de 1512 pour satisfaire sa haine contre Michel-Ange, Baccio Bandinelli, partisan de Léonard, pénétra au moyen de fausses clefs dans la salle où on conservait le chef-d'œuvre, le coupa en morceaux et l'emporta; depuis lors ces fragments ont eux-mêmes disparu.

Vers l'an 1508, Buonarroti commença les peintures qui ornent les voûtes de la chapelle Sixtine; vingt-cinq ans plus tard, le pape Paul III, escorté de dix cardinaux, alla trouver le grand homme et le pria d'exécuter sur la paroi du fond un immense tableau du jugement dernier : l'artiste ne recula point devant cette gigantesque entreprise; au bout de huit ans, l'œuvre apocalyptique fut terminée. Le Christ s'y montre à nous sous une apparence formidable; c'est moins le Sauveur des hommes qu'un juge menaçant et courroucé. Tout inspire la terreur dans cette page colossale, depuis les têtes affreu-

ses des morts qui sortent du tombeau jusqu'à l'humble attitude de la Vierge, qu'épouvante son propre Fils. A une époque où la foi n'était pas encore détruite, bien des pécheurs ont dû frémir en présence d'une telle image, ont dû croire que les trompettes fatales résonnaient au-dessus de leur tête. Michel-Ange avait soixante-cinq ans lorsqu'il termina cette grande composition.

Il dédaignait la peinture à l'huile; elle lui paraissait mesquine, et il la disait bonne pour les femmes ou pour les hommes paresseux et indolents. Son génie ne pouvait se déployer que sur de vastes murailles; il fallait à ce peintre athlétique et audacieux une arène digne de lui. Michel-Ange historia cependant quelques toiles; ses dernières fresques furent la *Conversion de saint Paul* et le *Crucifiement de saint Pierre*, qu'il exécuta dans la chapelle Pauline et finit avec peine à l'âge de soixante-quinze ans. Il mourut plein de jours et de gloire en 1563. Rome et Florence se disputèrent ses restes. Côme de Médicis les fit enlever secrètement de la ville éternelle; sa dépouille arriva le soir : les rues et les fenêtres se remplirent à l'instant de spectateurs et de flambeaux. On l'ensevelit avec une pompe royale, et, pour satisfaire les curieux, on laissa l'église tendue pendant plusieurs semaines.

Buonarroti eut peu d'élèves directs, mais un grand nombre d'imitateurs : Daniel de Volterre l'emporte sur ses autres disciples. Michel-Ange passe pour l'avoir aidé dans quelques tableaux, et notamment dans la fameuse *Descente de croix* qui orne l'église de la Trinité-des-Monts, à Rome, ouvrage que l'on regarde comme un des trois plus beaux de la ville éternelle; les deux autres sont la *Transfiguration* de Raphaël et le *Saint Jérôme* du Dominiquin. Il n'est pas un amateur, pas un historien de l'art qui ne loue ce tableau : on y trouve réunis l'habileté de la composition, la vigueur du dessin et l'éclat du coloris; les nus sont d'une vérité qui égale la nature même; l'affliction des personnages, de Marie et du disciple bien-aimé, par exemple, se communique aux spectateurs. Michel-Ange aurait pu signer ce tableau. Daniel de Volterre, dont le nom de famille était Ricciarelli, exécuta pour la même église et la même chapelle, dite des Ursins, l'histoire ou plutôt le long poëme de l'invention de la vraie Croix. Il était d'une humeur triste, solitaire et mélancolique : la nature lui avait donné peu de moyens; il apprenait avec une peine extrême, et rien n'annonçait qu'il dût devenir un grand artiste. Mais, en lui refusant la verve et la facilité, notre mère commune l'avait pourvu d'une patience opiniâtre : tous les obstacles cédèrent devant cette force invincible. Paul III le chargea de voiler, dans la chapelle Sixtine, quelques figures du *Jugement dernier* qui lui paraissaient trop indécentes. Daniel de Volterre mourut en 1566, âgé de cinquante-sept ans.

Après Léonard de Vinci et Michel-Ange, le plus grand peintre de l'école florentine fut Andréa Vannucchi, appelé *del Sarto* à cause du métier de tailleur que son père exerçait. Ce n'était point un de ces artistes qui brillent par une qualité suprême, à laquelle ils sacrifient glorieusement et violemment toutes les autres; il les réunissait plutôt et les conciliait avec une habileté supérieure. La pureté de contours, que l'on

admire dans ses tableaux, lui fit donner le surnom d'*Andréa sans reproche*. A l'élégance des traits, ses figures joignent une expression douce, modeste et sensible : sur les lèvres entr'ouvertes flotte un sourire charmant, presque divin. L'ensemble de l'ouvrage offre une noble simplicité; les costumes, fidèlement peints d'après nature, suivant les conditions et les âges, sont drapés avec un goût parfait, avec un naturel exquis. On ne pouvait d'ailleurs mieux reproduire tous les sentiments humains sous leur forme populaire : l'étonnement, la curiosité, la joie, la tristesse, la compassion et l'espérance. Les tableaux d'Andréa causent, en général, une attendrissante émotion; il était de la famille des poëtes élégiaques. De gracieux monuments occupent le fond de ses toiles, où il distribuait d'ailleurs fort ingénieusement les lumières et les ombres. Les seules qualités qui lui manquent sont l'énergie et la grandeur; il sait faire vibrer toutes les cordes de l'âme, excepté la fibre héroïque.

Il a peint des fresques et des toiles très-nombreuses : les compositions diverses dont il a orné le portique de l'Annonciation, à Florence, passent pour ses meilleurs travaux. Des maîtres grossiers lui avaient appris les éléments de son art; il se forma lui-même en étudiant les cartons de la bataille d'Anghiari, dessinés par Léonard et Michel-Ange, mais surtout les œuvres de Masaccio et du Ghirlandajo, plus en harmonie avec sa nature douce et affectueuse.

Cette disposition à la tendresse fut pour lui une source de perpétuels chagrins. Ayant épousé une jeune veuve, Lucrezia del Fede, elle abusa impitoyablement de son amour. Par ses manières hautaines, par son humeur impérieuse, elle éloigna de lui presque toutes les personnes qui lui étaient dévouées, celles même qui lui donnaient du travail, et une partie de ses élèves. Cette femme séduisante et cruelle le força de délaisser, dans leurs vieux jours, son père et sa mère, dont il était le seul appui. Elle employait tous ses gains à se parer, à satisfaire ses caprices : Andrea devait non-seulement travailler sans relâche, mais accepter quelquefois, lorsque le besoin d'argent le poussait, une rétribution bien inférieure au prix qu'il aurait pu exiger en d'autres circonstances. Des querelles domestiques le désolaient perpétuellement, et, pour comble d'infortune, Lucrezia ne dédaignait point les hommages que lui attirait sa beauté. Ceux qui n'étaient point menacés de vivre avec elle, se souciaient peu de ses défauts; cherchant dans ses bras d'orageuses voluptés, ils jouissaient des emportements de sa passion, sans avoir à souffrir de sa colère. C'étaient des voyageurs qui, du haut d'une montagne, admiraient les magnificences d'une tempête, trop éloignée d'eux pour les atteindre. Une ardente jalousie dévorait le cœur de l'artiste; mais, enveloppé d'une chaîne de diamants, il ne pouvait rompre ses liens; il obéissait malgré lui à l'ascendant de sa femme, et, après s'être vainement débattu, retombait sous le poids de sa propre faiblesse. De tous les hommes, ceux qui portent ainsi en eux-mêmes les causes de leur servitude sont les plus malheureux : leur manque d'énergie est pour eux un enfer sans espérance. Lucrezia finit par déshonorer Andrea del Sarto. François Ier avait fait venir à sa cour le grand peintre : sa femme ne l'avait pas suivi,

et l'on aurait pu croire que l'éloignement briserait le sortilége : les lettres de Lucrezia, qui rappelait près d'elle son esclave, troublaient et agitaient, au contraire, le pauvre artiste, comme les incantations d'un magicien. Il pria le monarque de le laisser partir : François Ier lui remit une somme considérable pour lui acheter et lui expédier des objets d'art. Mais, une fois sous le joug de l'enchanteresse, le coloriste oublia le prince; les robes de brocart, les joyaux, les festins, les parties de plaisir dissipèrent l'argent qu'il avait apporté. Il voulait néanmoins retourner vers son protecteur, s'excuser, prendre avec lui des engagements : sa femme le retint par ses cris et par ses pleurs. Voici quelle fut la récompense d'une si entière abnégation : frappé d'un mal contagieux, après qu'on eut levé le siége de sa ville natale, Andrea del Sarto se mit au lit dans un état désespéré. Son ingrate épouse, qui aurait dû l'environner de soins et de consolations, ne pensa qu'à le fuir pour ne pas être atteinte par l'épidémie. Le grand homme expira seul, l'âme pleine de réflexions mélancoliques. Les moines déchaussés, voisins de sa demeure, l'enterrèrent sans aucune pompe dans le lieu commun de sépulture où l'on déposait les restes de leurs frères. C'est ainsi qu'Andrea del Sarto expia sa faiblesse en 1530, à l'âge de 42 ans. Il est inutile de dire que sa femme ne mourut pas de chagrin. Le malheureux artiste avait formé plusieurs élèves, parmi lesquels se distinguèrent surtout Francia Bigi ou Bigio, qui fut en même temps son camarade d'étude, son ami, son disciple, et Jacques Carucci, appelé le Pontormo, du nom de sa ville natale. Ce dernier obtint, dès ses débuts, les éloges de Raphaël et de Michel-Ange; il déploya bientôt un mérite extraordinaire, qui excita la jalousie de son maître.

Le Rosso, peintre habile et original, demande une attention particulière; mais nous nous réservons de le juger quand nous aborderons l'histoire de la Peinture en France, où il a longtemps vécu, où il est mort dans l'année 1541.

George Vasari, que ses œuvres biographiques ont rendu célèbre, se rattache par l'éducation aux trois hommes supérieurs qui viennent de nous occuper. Il apprit le dessin d'Andrea del Sarto et de Michel-Ange; le Rosso et le Priore lui enseignèrent le maniement des couleurs. Le cardinal Hippolyte de Médicis l'emmena dans la ville éternelle, où il se perfectionna. On le trouvait toujours esquissant les statues antiques, les peintures vivifiées par le génie moderne, surtout les œuvres de Raphaël et de Buonarroti : souvent il reproduisait avec le pinceau une composition illustre. Malgré la variété des influences qu'il subit et la variété de ses études, c'est du chef de l'école florentine qu'il se rapproche le plus. Il cultiva aussi l'architecture et se distingua non-seulement dans la construction, mais en outre dans la décoration intérieure des édifices. La bienveillance des Médicis lui aplanit la route du succès; l'amitié de Michel-Ange lui servit de caution auprès du public. Les moines le recherchèrent, le sollicitèrent bientôt; chaque ordre voulait posséder quelqu'une de ses productions; Rome, Bologne, Naples, Rimini, Pérouse, Alexandrie, Ravenne, Pise, Florence et Venise se disputèrent son talent. Il anima de ses faciles inventions la solitude des cloîtres; il

prodigua dans les monuments religieux les stucs, les arabesques, les moulures et les dorures. Le cardinal Farnèse lui conseilla de rédiger les biographies des peintres italiens; plusieurs lettrés, qui vivaient à la cour de Florence, l'y excitèrent pareillement. Il recueillit des matériaux avec une persévérance peu commune, et en fit usage d'une manière sagace. Il termina heureusement son livre dans l'année 1547 : la transcription, les corrections, l'impression l'occupèrent trois ans, au bout desquels l'ouvrage parut, à Florence, en deux volumes in-octavo. La seconde édition, qui est de 1568, renferme de nombreux suppléments et redresse les erreurs de la première. Vasari, comme peintre, exécutait avec trop de hâte et se laissait trop guider par des motifs d'intérêt. Son dessin manque de pureté, sa couleur légère, de force et d'éclat. C'était un habile entrepreneur; il donna un funeste exemple, que la cupidité humaine se hâta de suivre. Comme auteur, il a composé ses biographies avec un vrai talent : elles sont agréables à lire, écrites dans un bon style, dont les Italiens font grand cas, et l'enchaînement des époques y est bien indiqué. Vasari eut l'honneur de fonder, en 1561, à Florence, l'Académie spéciale de dessin, qui est, depuis lors, devenue célèbre. Il mourut dans l'année 1574, âgé de 62 ans.

L'école toscane allait dépérissant tous les jours, ainsi qu'un arbre miné au cœur. La force exubérante de Michel-Ange l'avait perdue. Chacun voulait imiter ses grandes allures, paraître, comme lui, un géant; une affectation perpétuelle gâtait les moindres tableaux et viciait les meilleures natures : on singeait les hardiesses du maître, sans posséder son esprit héroïque. A peine si quelques lueurs de goût se montraient de loin en loin dans les ténèbres croissantes. Le Bronzino fut une exception au milieu de la décadence générale (1502-1571); il ne suivit pas l'exemple de ses contemporains, et laissa régner Michel-Ange, sans vouloir, à son tour, soulever le globe et l'épée de cet autre Charlemagne. Peintre et poëte, il chercha le beau, pendant qu'une foule d'hommes inférieurs s'égaraient dans les voies scabreuses du sublime. La délicatesse de ses têtes et la grâce de ses compositions charmèrent le public; ses tableaux délassèrent des maladroites prouesses de l'époque. L'influence du grand peintre toscan ne s'y faisait sentir que par de rares indices; un génie plus calme et plus doux y répandait son prestige. Une toile qu'il historia pour les barons de Riccasoli montre néanmoins que l'exemple de Michel-Ange l'a égaré quelquefois et entraîné à l'hyperbole. Son principal défaut est de ne pas donner aux objets assez de relief; on lui reproche aussi le ton jaunâtre de sa couleur.

Après le Bronzino, l'école florentine entra dans la décrépitude. Le Cigoli ne la transforma, ne la régénéra qu'à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, où notre itinéraire ne nous permet pas de le suivre. Nous allons donc revenir sur nos traces, pour étudier une autre forme de l'art italien.

L'école romaine ne comprend pas seulement les artistes fort peu nombreux qui ont vu le jour dans la cité des papes; elle se compose de tous ceux qu'ont produits les États de l'Église jusqu'aux frontières de la Romagne. Les grands peintres de l'Ombrie, que

certains critiques ont voulu en isoler, s'y joignent, au contraire, tout naturellement. Sa production la plus ancienne orne la ville de Subiaco : elle figure la consécration d'une église et porte la date de 1219; on y lit d'ailleurs la signature suivante : *Conxiolus pinxit.* Quelques artistes grecs et quelques artistes indigènes travaillèrent simultanément à Assise pendant le treizième siècle. Nous omettons les miniaturistes, comme ne rentrant point dans notre sujet, et nous ne ferons que citer Oderigi de Gubbio, vanté par le Dante. Le premier peintre de talent qui honora cette école se nommait Pietro Cavallini. Giotto avait fait son éducation à Rome et lui avait enseigné la détrempe et la mosaïque; l'élève montra une aptitude égale pour ces deux genres de travaux. Assise possède la plus belle de ses œuvres : c'est un Crucifiement du Rédempteur, où une foule de soldats, de chevaux et un peuple innombrable entourent le glorieux supplicié. Le ciel est plein d'anges qui s'abandonnent à leur douleur. La manière rappelle le style de Simone Memmi. Né à Rome en 1259, Pietro mourut en 1344. C'était un homme studieux, charitable et d'une sincère dévotion, que tous ses concitoyens honoraient. Des peintres obscurs, peu dignes de nous occuper, remplirent l'intervalle qui le sépare de Gentile da Fabriano.

Celui-ci fut admiré de tous ses contemporains. Plus tard, Michel-Ange disait que son nom de *Gentile* était en harmonie avec le caractère de ses ouvrages et la finesse de son pinceau. On croit, en effet, qu'il cultiva d'abord la miniature; de là viendrait la délicatesse de travail dont il ne se départit jamais. Il révéla son mérite dans la cathédrale d'Orvieto, en 1417. Peu de temps après, les livres de la fabrique le désignaient déjà sous le titre glorieux de *magister magistrorum*, à propos d'une sainte Vierge qui orne encore l'édifice. Il alla ensuite habiter la ville des lagunes : chargé d'embellir le palais communal, ses peintures firent naître une telle admiration parmi les Vénitiens, qu'ils lui accordèrent une pension et le droit de porter la toge, comme les patriciens de la République. Il se lia très-intimement avec Jacques Bellini, dont il fut le maître et, en quelque sorte, le second père. On connaît le talent supérieur, la brillante destinée de ses deux fils, Gentile Bellini et Jean, qui nous occuperont plus loin. D'après le témoignage de Facius, notre artiste représentait d'une façon très-remarquable non-seulement l'architecture et les personnages, mais encore tous les accidents d'une tempête; les spectateurs ingénus de son époque frémissaient devant ses tableaux. Son plus bel ouvrage fut le dernier qu'il exécuta : la mort jalouse l'empêcha même de le finir. C'était l'histoire de saint Jean de Latran, dans l'église romaine de ce nom. Lorsque Rogier van der Weyden, que l'on appelle communément Rogier de Bruges, quoiqu'il fût né à Bruxelles, visita l'Italie en 1450, cette légende inachevée lui causa une impression extraordinaire : il s'écria que l'auteur était le plus grand peintre de son pays. L'activité continuelle de Fabriano lui permit de multiplier ses œuvres : presque toutes les villes des États du pape en renfermaient. Deux des meilleures subsistent encore à Florence, l'une dans l'église Saint-Nicolas, l'autre dans celle de la Sainte-Trinité; la dernière porte la date de 1423. L'influence de Fra Angelico s'y trahit d'une manière évidente;

la sensibilité profonde, la grâce enchanteresse du pieux artiste ont jeté sur ces peintures un divin reflet.

En même temps que Fabriano, travaillait un artiste d'une habileté non moins remarquable, Pietro della Francesca, né vers 1398, à Borgo San Sepolcro, qui faisait alors partie des États romains. Son père étant mort avant sa naissance, il fut élevé pauvrement par sa mère et trahit de bonne heure un goût prononcé pour les mathématiques. A quinze ans, il méritait déjà le nom de peintre; mais il n'abandonna pas ses études préférées. Son talent et son courage au travail fixèrent l'attention de Guidobaldo Feltro, le vieux duc d'Urbin, qui lui commanda une foule de petits tableaux maintenant détruits. Son habileté dans la perspective se manifesta dès lors : il devait être le Paolo Uccello de l'école romaine. Les hommes de son époque admiraient beaucoup des chevaux qu'il avait figurés à Milan, hors de la porte Versellina, et que des valets d'écurie semblaient étriller; ils produisaient une complète illusion, des animaux de même espèce leur détachèrent plusieurs fois des ruades. Un autre sujet d'étonnement pour ses contemporains, c'était une image de Constantin endormi sous sa tente, auquel un ange, descendant du ciel la tête en bas, venait, durant la nuit, apporter le signe de sa prochaine victoire. La lumière qui émanait de l'envoyé céleste éclairait tout le tableau. Un second épisode de la même histoire, la défaite de Maxence, offrait une mêlée admirable, où la peur, la haine, la colère, tous les sentiments que provoque une lutte furieuse, étaient exprimés avec un rare bonheur. Pietro avait l'habitude de faire des modèles en terre glaise et de draper alentour des linges mouillés, afin de mieux rendre les plis, de donner aux costumes une apparence plus naturelle. Un assez bon nombre de ses tableaux subsistent encore. A soixante ans, il perdit la vue, et, dans la nuit profonde où il était plongé, traîna son existence jusque vers l'année 1484. Il laissa en manuscrit plusieurs volumes sur la géométrie et la perspective; un de ses disciples, moine franciscain appelé Luca dal Borgo, se les appropria furtivement et les publia sous son nom; mais, la fraude ayant été découverte, il ne lui resta que la honte de sa vaniteuse supercherie. On verra plus loin que Pietro della Francesca et Paolo Uccello avaient été devancés par l'illustre Jean van Eyck, dans leurs efforts pour appliquer aux tableaux toutes les lois de la perspective.

Après della Francesca, nous trouvons immédiatement Pietro Perugino, le maître du grand homme qui passe pour avoir le mieux compris la pureté idéale de la femme chrétienne, symbolisée sous les traits de la Vierge. La rapidité même de cette progression donne lieu de réfléchir; une si prompte croissance démontre que l'école romaine a droit seulement à une place du second ordre dans l'histoire de la peinture italienne : non pas qu'elle n'ait pu émettre et qu'elle n'ait réellement mis au jour des artistes de première force, mais elle ne contenait pas en elle-même les principes de son développement. Comme elle ne procède pas d'une façon régulière, que l'on remarque çà et là d'importantes lacunes, les transitions qui manquent ont dû être faites ailleurs : elle a ensuite profité des résultats. C'est de Florence que venaient les

haleines printanières qui pavoisaient sa tige de fleurs soudaines et inattendues. L'école toscane ne présente effectivement ni interruptions ni brusques métamorphoses : on observe chez elle la lenteur et la continuité de la vie. C'est donc une école fondamentale, génératrice, et nous verrons que l'école flamande se distingue par les mêmes caractères.

Pietro Vannucci, surnommé Perugino parce qu'il jouissait à Pérouse du droit de bourgeoisie, quoique Città della Pieve fût le lieu de sa naissance, débuta dans ce monde sous de fâcheux auspices. Dès son bas âge, il lutta contre le malheur, et cette lutte lui communiqua une sorte d'âpreté, qui lui attira de violentes haines. Elles l'ont poursuivi jusque sous la pierre du tombeau; conservées par l'histoire, les calomnies de ses adversaires défigurent son image dans l'esprit des personnes qui ne réfléchissent point. Il faut être heureux; c'est la grande loi de la société : non-seulement on aime à frapper celui qui souffre, mais on persécute la mémoire de la victime, quand une dernière catastrophe l'a mise à l'abri de la douleur.

Une pauvre femme donna le jour au maître de Raphaël en 1446. Dès qu'il put se rendre utile, son père le plaça chez un peintre, pour lui servir de *famulus* et recevoir ses leçons. Le peintre avait peu de talent, mais son art lui inspirait un enthousiasme sincère : il parlait toujours au petit Pietro de la brillante fortune et de la gloire immortelle que les dessinateurs fameux avaient acquises. Ces propos allumaient dans le cœur du Pérugin un vif désir de se rendre célèbre à son tour, et, comme son maître lui disait que Florence était le séjour le plus favorable aux artistes, l'endroit du monde où l'on trouvait le plus de protections, les meilleurs modèles et les meilleurs juges, il finit par s'acheminer vers la capitale de l'art italien. De rudes épreuves l'y attendaient : sa misère fut d'abord si grande, que, pendant plusieurs mois, il eut pour lit un vieux coffre; mais son ardeur et ses espérances lui donnèrent le courage de braver la faim, le froid, les inconvénients de toute espèce et le mépris qui s'attache à l'indigence, de peur qu'elle n'accable pas assez les malheureux. Il travaillait, sans s'accorder le moindre loisir. Verrochio dirigeait d'ailleurs ses études, de sorte qu'il devait à la longue triompher de tous les obstacles. Au bout de quelques années, en effet, le public s'éprit de sa manière : on se disputa ses œuvres non-seulement à Florence et dans toute l'Italie, mais en France, en Espagne et dans les autres pays de l'Europe. Les marchands spéculèrent même sur ses tableaux et réalisèrent ainsi de grands bénéfices.

La nature avait donné au Pérugin des tendances mystiques, développées probablement par le malheur. Il n'aimait que les épisodes religieux; une piété douce et poétique anime la plupart de ses personnages. On ne lui en a pas moins fait la réputation d'un incrédule : « on montrait sous un chêne, à un demi-mille de Fontignano, le lieu où il avait été enterré, pour n'avoir pas voulu, disait-on, recevoir sur son lit de mort les derniers sacrements. » Telles sont les paroles de M. Rio, qui défend avec chaleur la mémoire de l'artiste. On admire, dans les œuvres du Pérugin, et les figures et les paysages; il retraçait avec une égale naïveté l'homme et les objets champêtres. Au fond de

ses tableaux, s'arrondissent de gracieuses collines, végètent des arbres primitifs dont les feuilles éparses entourent de maigres rameaux; çà et là, quelque rocher perce le terrain, puis une limpide rivière baigne les champs de son onde pastorale. Les types du Pérugin ont des caractères spéciaux que l'on ne peut guère oublier, ne les eût-on vus qu'une seule fois. Il dessine presque toujours des têtes rondes avec des traits délicats, réguliers, mais d'une dimension trop petite pour l'ampleur du galbe. Les yeux ont une forme analogue à celle de la tête, et l'on pourrait souhaiter qu'ils fussent plus grands; mais quelle bienveillance ils expriment, surtout ceux des femmes! Quelle grâce, coquette et pudique en même temps, les arme de sa magie! Comme ils vous regardent, comme ils vous attirent, comme on oublie que cette fascination vient d'une image insensible et insaisissable! Une couleur chaude, profonde et harmonieuse ajoute au charme des figures : où Pérugin avait-il trouvé ce magnifique ton d'or bruni?

Son chef-d'œuvre, qui orne l'église Saint-Augustin à Pérouse, offre aux spectateurs l'*Adoration des Mages*. Le talent de Pietro Vannucci se soutint pendant un quart de siècle, jusqu'à l'année 1500; mais depuis lors ses facultés parurent graduellement s'éteindre : il eut le tort de ne pas déposer le pinceau, quand il entendit gémir sur sa tête les souffles de l'hiver; sa longue décadence ne se termina que dans l'année 1524, où il mourut, à Città della Pieve.

Beaucoup de critiques, entre autres Rumohr, témoignent pour Bernardino Pinturicchio, né à Pérouse en 1454, une admiration aussi grande que pour Pietro Vannucci. Ce dernier lui donna des leçons et se fit souvent aider par lui. Leur style est donc analogue; leur inspiration, de même nature. Pinturicchio a seulement quelque chose de plus mystique et de plus rêveur. Toute la poésie de l'Évangile, toutes les tendresses chrétiennes animent ses figures : elles font éprouver le même sentiment que les mélodies plaintives de l'orgue et l'enceinte à demi-obscure de nos vieilles églises. C'est à Rome, à Pérouse et à Sienne que ce peintre lyrique a exécuté ses chefs-d'œuvre. Dans cette dernière ville, Raphaël lui prêta son aide, et leur association a produit des merveilles. Les aspirations idéales de Pinturicchio ne l'empêchaient pas d'examiner la nature et de copier les formes des objets inertes. En 1484, il peignit au palais du Belvédère, pour le pape Innocent VIII, et sur une grande échelle, des vues de Rome, Milan, Naples, Gênes, Venise et Florence. Il y employa la manière flamande, selon le témoignage de Vasari, et la nouveauté de ce genre excita une admiration mêlée de surprise. Alexandre Borgia eut la singulière fantaisie de recourir à son doux et chaste pinceau, de lui faire conter une partie de sa honteuse histoire. La médiocrité du travail démontre que l'artiste obéit avec répugnance. Si l'on écoutait Vasari, le Pinturicchio serait mort, en 1513, d'un accès de cupidité; mais la haine de ce biographe pour Pérugin et toute l'école ombrienne doit mettre en garde contre ses assertions.

Pendant l'année 1500, on vit arriver dans les montagnes de Pérouse un jeune homme aux cheveux noirs, à la figure olivâtre : il était grand, mince, un peu courbé;

sa démarche avait quelque chose de traînant et de disgracieux; son cou, trop long, semblait porter avec peine le fardeau de sa tête, qui s'inclinait vers l'épaule droite; à côté de lui, cheminait un homme d'un certain âge qu'il écoutait d'un air respectueux. C'étaient Raphaël et son père, Jean Santi. Ce dernier, peintre médiocre, voyant que ses leçons étaient trop faibles pour le talent précoce et vigoureux de son fils, avait désiré le mettre sous la direction de Pietro Vannucci. Dans un précédent voyage, il était venu faire ses conditions, et maintenant il amenait le jeune élève. Raphaël, ayant vu le jour à Urbin le vendredi saint de l'année 1483, était âgé de dix-sept ans.

Doué par la nature de brillantes dispositions et accoutumé déjà au pinceau, l'élève prédestiné marcha rapidement sur les traces de son maître. Il ne tarda pas à imiter si bien le style de Pietro, qu'on ne pouvait plus distinguer leurs ouvrages. Le Pérugin avait l'habitude de se copier lui-même et de reproduire fidèlement ses premières inventions. Raphaël suivit cet exemple, mais aux dépens de l'artiste qui le lui donnait. Il est curieux de comparer les œuvres de sa jeunesse avec les productions analogues de son chef d'atelier. Le *Sposalizio*, ou mariage de la Vierge, diffère très-peu d'une toile de Pérugin qui orne le musée de Caen : elle y fut apportée du temps de l'Empire; elle y est demeurée. A notre époque, on nommerait plagiat une imitation aussi peu scrupuleuse; ce qui excuse Raphaël, c'est que le peintre dont il s'appropriait les dépouilles lui avait montré le chemin. Le disciple passe pour avoir emprunté à son maître tout le haut de sa dernière et célèbre toile, la *Transfiguration;* mais il ne resta pas prisonnier dans la sphère étroite de Pietro Vannucci; comme l'ange dont il porte le nom, il déploya son vol et monta vers le ciel. Les cartons de la *Bataille d'Anghiari*, les *Sibylles* de Michel-Ange agrandirent son horizon intellectuel : il comprit qu'une manière plus savante et plus libre était devenue nécessaire.

Comme le peintre du *Jugement dernier*, Raphaël cherchait l'idéal, mais il le cherchait dans une autre direction. Sa pensée ne l'entraînait pas au delà des bornes du monde réel, parmi des acteurs surhumains; son imagination ne se peuplait pas de fantômes apocalyptiques. Plus tranquille et plus doux, il ne se proposait que d'embellir les formes de notre race et les formes des objets inanimés : au lieu de franchir les limites de la nature, il les respectait. On n'aimerait point à vivre au milieu des personnages menaçants et athlétiques de Buonarroti : cette population belliqueuse produit sur nous le même effet qu'un drame terrible et imposant; on en jouit comme d'une œuvre d'art, mais on ne voudrait pas se trouver mêlé à ses péripéties. Vous figurez-vous que l'on puisse adresser des paroles d'amour aux graves matrones du coloriste florentin? Les créatures produites par le génie de Raphaël nous impressionnent tout autrement : elles nous charment, nous attirent, nous gagnent le cœur. On ne se met point en garde contre leur doux magnétisme. Comme on se lierait d'une facile amitié avec ses nobles jeunes gens, ses aimables vieillards! Comme on serait heureux d'avoir pour mère une des sainte Anne, une des sainte Hélène, qui nous apparaissent vivantes sur ses toiles! Leurs traits, leurs attitudes, leurs gestes respirent la bienveillance,

cette poésie des relations humaines. Quant à ses *Vierges*, chez lesquelles rien ne signale la maternité, qui ont toute la fraîcheur de l'adolescence, toute la grâce naïve de la jeune fille, elles nous inspirent un chaste amour. Quelle tendresse on voudrait leur jurer dans une langue divine, dans une suave extase, et sans autre espérance que de les voir sourire! Si elles pouvaient s'animer, comme la statue de la fable, nul ne songerait à détacher de leur front la couronne d'innocence. A peine les *Trois Grâces*, reproduites par Forster, causeraient-elles la moindre tentation; la pudeur chrétienne les protége comme un talisman céleste et un pouvoir mystérieux. Les accessoires des peintures de Raphaël, les monuments, les paysages, font éprouver des sentiments analogues. Ce sont bien des fabriques, des campagnes méridionales : point de nuages, point d'obscurité, point de brume ni de mélancolie; la lumière pénètre partout, et avec elle la sérénité, la joie, la confiance dans l'avenir; on dirait que partout circulent de chaudes haleines, que partout s'exhale l'arôme des fleurs. Michel-Ange nous emporte loin du monde que nous habitons : le peintre des Madones nous y retient et nous le fait aimer; il le pare de séductions charmantes, auxquelles nul ne résisterait.

Son principal défaut, c'est la banalité de sa gloire. Il est injuste d'abord de lui sacrifier de nombreux artistes, qui, ayant conçu le beau d'une autre manière, ont produit des ouvrages aussi admirables; il est ensuite fâcheux d'entendre le vulgaire répéter sans cesse un nom magique, dont il ne comprend pas la signification. Cette triviale célébrité vous inspire l'envie de contredire l'opinion commune : il faut faire un effort pour ne pas se précipiter dans le paradoxe. Avec un talent hors de ligne, Raphaël a eu un bonheur extraordinaire : comme tous les enfants gâtés du sort, il a donc ses courtisans serviles et ses admirateurs fanatiques. Une circonstance de sa vie offre l'emblème de sa destinée. Ayant expédié à Palerme sa fameuse toile du *Spasimo*, une tempête brisa le navire qui la portait; mais les flots semblèrent respecter le chef-d'œuvre. Après avoir fait plus de cent cinquante lieues sur la mer, le coffre qui entourait la glorieuse production vint échouer doucement dans le port de Gênes; le tableau n'avait souffert aucun dommage. Les moines siciliens, auxquels il était destiné, le réclamèrent, et depuis lors, grâce à la clémence des vagues, il attire au pied de l'Etna les pèlerins du génie.

Loin de fuir la société, comme Michel-Ange, Raphaël la cherchait; loin de vivre dans l'abstinence et la chasteté, il vivait dans les amours et les fêtes. Un luxe royal l'environnait; cinquante élèves marchaient à sa suite, quand il se rendait au Vatican. Son affabilité séduisait et enchaînait tous les cœurs. Buonarroti vécut près d'un siècle; Raphaël mourut d'épuisement, lorsqu'il venait de terminer la *Transfiguration*. Un excès de voluptés dans les bras de la vigoureuse Fornarine lui ayant donné la fièvre, des médecins inhabiles le saignèrent : ce traitement acheva de miner ses forces : il expira le vendredi saint, jour anniversaire de sa naissance, à l'âge de trente-sept ans.

Sa couleur, élégante et idéale comme ses formes, manque parfois de vérité; ses

poses ne sont pas toujours exemptes de recherche, et l'on voudrait qu'un certain nombre de ses *Vierges* eussent une physionomie plus intelligente.

Ainsi que presque tous les hommes vraiment extraordinaires, Raphaël s'avance dans l'histoire avec un long cortége de disciples fameux et d'habiles imitateurs. Jules Romain, le plus célèbre, se présente d'abord à nous. Il s'attira les bonnes grâces du peintre des *Loges* par le charme de son entretien, par sa gaieté, ses excellentes manières et ses dispositions affectueuses; le grand maître l'aima comme un fils. Il l'employa dans tous ses travaux et lui prodigua toujours les conseils. Jules Romain, de son côté, suivit fidèlement les traces d'un si glorieux instituteur; mais il imita de préférence sa troisième manière, celle où l'énergie, l'ampleur des formes, commençaient à détruire la grâce, voire la beauté. Presque aussi grand dessinateur que Michel-Ange, il déploya dans ses tableaux un profond savoir anatomique, une hardiesse peu commune et une verve soutenue. Les batailles lui plaisaient, parce que la furie d'une mêlée, les postures diverses des soldats, la rage des vainqueurs, le désespoir des vaincus, lui permettaient de montrer avantageusement toutes ses ressources. La fresque lui convenait mieux que la peinture à l'huile : son pinceau a donc historié un plus grand nombre de murailles que de toiles. Mantoue possède la majeure partie de ses vastes compositions, sous l'influence desquelles s'est développée une école. Une tristesse qui ne semble point en harmonie avec son caractère, assombrit presque toutes les figures de ses personnages : ses demi-teintes, trop vivement accusées, donnent, en outre, à l'aspect général de ses œuvres quelque chose de morne. Il a cependant fait un certain nombre de tableaux lascifs, pour une vingtaine desquels l'Arétin composa des vers. Les goûts voluptueux de son maître l'avaient encore attiré dans cette voie. Exilé de Rome à cause de ses peintures obscènes, il était sur le point d'y retourner, lorsqu'il mourut à Mantoue en 1546, âgé de cinquante-quatre ans. Son nom de famille était Pippi. Un fils qu'il laissait, et auquel il avait appris son art, le suivit bientôt sous l'herbe du cimetière.

Après Jules Romain, l'élève que Raphaël aimait le mieux était Francesco Penni, surnommé *il Fattore;* il leur partagea ses biens dans son testament, et ils finirent ses peintures inachevées en s'adjoignant Perino del Vaga. La mort de Léon X, survenue pendant l'année 1521, arrêta leurs travaux. Adrien VI, originaire d'Utrecht, aimait si peu les arts, qu'il abandonna toutes les entreprises de son devancier. La terrible peste de 1523 mit le comble à l'indigence des artistes; mais le prêtre sévère expira dans les premiers jours d'octobre, et le peuple de Rome, qui le haïssait, orna de guirlandes la demeure de son premier médecin et les accompagna de cette inscription : *Au libérateur de son pays.* Clément VII ranima la Peinture défaillante : l'école de Sanzio poursuivit le cours de ses destinées, un moment suspendues. Les gracieuses compositions, les beaux paysages du Fattore ont presque tous péri. Jean d'Udine excellait dans la peinture des arabesques, des ornements variés; il imitait si bien les productions de l'industrie humaine et les objets naturels, qu'il faisait illusion : toutefois, ce

qu'il copiait de la manière la plus habile, c'était les animaux et spécialement les oiseaux. Perino del Vaga lui prêtait souvent son aide; mais il traitait de préférence les sujets historiques. Sa manière se rapproche du goût des Florentins. Il a surtout travaillé à Gênes, où il fonda une école. Polydore de Caravage, d'abord simple manœuvre, puis artiste d'une grande valeur et d'un sentiment idéal, prit pour modèles les bas-reliefs antiques; il peignait en grisaille des scènes profanes ou sacrées qui ressemblaient aux devants des sarcophages. Il avait multiplié dans les édifices de la ville éternelle les décorations de ce genre. Épouvanté par la peste, il s'enfuit à Naples, puis en Sicile, où son domestique l'étrangla pour lui voler son argent. Benvenuto Tisi, surnommé le Garofolo, ne reçut que peu de temps les leçons du grand peintre des Madones; mais il s'en assimila toutes les brillantes qualités. Il imita la grâce de son dessin, la noblesse de ses types, l'idéale pureté de ses expressions, et même jusqu'à un certain point son coloris plus agréable que vrai. Seulement, toutes les formes prirent sous sa main quelque chose d'animé, de vigoureux, que l'on ne trouve pas dans les tableaux de Raphaël et qui distingue l'école de Ferrare. Il devint le chef de cette école, étant né sur le territoire où elle s'est développée comme une plante indigène. Ses meilleures peintures ornent la collection du prince Chigi et le palais Doria. Garofolo avait l'habitude de dessiner sur ses toiles un œillet, à cause du nom que cette fleur porte en italien, *garofano;* elle devenait sa signature et son emblème. Nous terminerons ici la liste des élèves de Raphaël : peu d'hommes supérieurs ont exercé autant d'influence; la nomenclature des artistes qui l'ont pris pour guide serait par trop étendue. Sa manière plus modérée, son génie plus doux et plus tranquille ont été d'un exemple moins dangereux que la fougue de Michel-Ange : moins d'imitateurs se sont égarés en marchant sur ses traces. Buonarroti avait fait éclore une nichée de jeunes aiglons, impatients de braver la tempête et de fixer leurs regards sur le soleil; beaucoup périrent victimes de leur audace et furent emportés par l'orage. Sanzio laissa derrière lui une blanche troupe de cygnes aux formes gracieuses qui, d'une allure calme et sans affronter de périls, sillonnèrent les flots de leur lac d'azur.

Lanzi regarde comme un des bonheurs de Raphaël, qu'il soit mort avant d'avoir vu les calamités de tout genre qui fondirent sur sa patrie, dès l'année 1521. Le poison termina les jours de Léon X au moment où il propageait dans le monde entier la gloire des maîtres italiens; la peste, ainsi qu'un ange exterminateur, parcourut les différentes provinces de la péninsule; le connétable de Bourbon força Clément VII à se réfugier derrière les épaisses murailles du château Saint-Ange, puis à mener une vie errante comme un malfaiteur; le sac de Rome combla enfin la mesure : des soudards sans vergogne opprimant la ville éternelle, les citoyens payant la rançon de leur propre vie, les maisons détruites, les nonnes insultées, les prêtres pendus ou tués jusque sous les voûtes des églises et abandonnés ensuite aux chiens, voilà quel spectacle aurait navré l'âme sensible et douce de Raphaël. Ses chefs-d'œuvre eux-mêmes reçurent des atteintes sacriléges, et Sébastien del Piombo, disciple de Michel-Ange, fut

imprudemment chargé de réparer le désastre. Un jour que le Titien examinait les fresques restaurées, en compagnie du restaurateur, sans savoir qu'on lui avait confié ce travail, il lui demanda de la meilleure foi du monde : « Quel est donc l'ignorant et le présomptueux qui a barbouillé ces têtes? » On ne sait pas ce que le peintre toscan répondit.

Le coup dont Rome avait été frappée semblait avoir atteint l'école même de Sanzio : elle eut peine à sortir de son évanouissement. C'est d'ailleurs une loi générale des beaux-arts, qu'ils gravissent, la sueur au front, les pentes de l'idéal, s'arrêtent un moment sur la cime, puis descendent, de l'autre côté de la montagne, dans la lourde atmosphère de l'empirisme, des préoccupations triviales et même des calculs sordides. Un grand homme peut seul les ramener vers les hauteurs dont ils s'éloignent. Aucun élève du poëte d'Urbin n'hérita précisément de sa grâce magique; tous voulurent imiter son faste et jouir des mêmes honneurs. Comme le public ne s'y trompait pas, comme il leur offrait de moindres récompenses, ils substituèrent la quantité à la qualité. Le travail expéditif et les tendances vulgaires des hommes médiocres prirent le dessus. Pendant que Vasari spéculait à Florence, Perino del Vaga, détournant ses yeux de l'étoile qui avait guidé le Sanzio, trafiquait à Rome et tenait boutique de Peinture. Non-seulement il brossait d'une main rapide des tableaux superficiels, mais il réunissait autour de lui une bande de coloristes; quoiqu'il aimât mieux les bons, il ne repoussait pas les mauvais, et tous réunis bâclaient de la besogne depuis le matin jusqu'au soir. Perino employa ainsi deux hommes dignes d'un meilleur sort, Luzio Romano et Marcello Venusti, de Mantoue.

Le goût des papes pour les beaux-arts s'affaiblissait d'ailleurs de jour en jour; du temps de Paul IV, on avait déjà si peu d'estime pour les créations de la Peinture, que l'on détruisit à coups de marteau, dans une salle du Vatican, les Apôtres qu'y avait tracés Raphaël.

Au milieu de cette décadence générale, un petit nombre d'exceptions apparaissaient de loin en loin, comme les dernières lueurs du crépuscule, et prouvaient que toutes les bonnes traditions n'étaient pas perdues. Girolamo Siciolante, de Sermoneta, qui exécutait les fresques moins habilement que les peintures à l'huile, semble avoir été quelquefois visité par le génie du maître. Le tableau de sa main, placé dans l'église de Saint-Barthélemy, à Ancône, passe non-seulement pour un chef-d'œuvre, mais pour la meilleure toile de la ville. On admire surtout l'adresse de la composition, l'harmonie de l'ensemble et le riche empâtement des couleurs. Scipion Pulzone, de Gaëte, suivit avec piété les traces de Raphaël. Il étudia aussi d'une manière opiniâtre les ouvrages d'Andrea del Sarto. Ses productions attestent la double influence sous laquelle il travaillait. Son principal talent néanmoins consistait à saisir la ressemblance et à transporter sur la toile les formes caractéristiques des individus. Il a ainsi doué d'une seconde existence les souverains pontifes et les grands seigneurs de son temps. Il poussait le fini jusqu'à peindre dans les prunelles les objets qui s'y réfléchissent en

miniature. Scipion Pulzone mérite une estime d'autant plus grande, que la mort l'ayant enlevé à l'âge de trente-deux ans, il n'a peut-être pas donné toute la mesure de sa force.

Les derniers artistes célèbres que présente l'école romaine vers la fin du seizième siècle sont les deux frères Zuccaro. Fils d'un peintre médiocre, ils avaient respiré dans la maison paternelle ces triviales émanations qui enveloppent, comme une électricité négative, les hommes dépourvus de talent. Ils abandonnèrent l'un après l'autre Sant'Angiolo in Vado, le lieu de leur naissance, et se fixèrent à Rome. Taddeo Zuccaro avait treize ans de plus que Federigo, le premier étant venu au monde en 1529, le second en 1542. Ils fabriquèrent, avec un touchant accord et un triste courage, des œuvres de tous les genres et de toutes les dimensions. Quelques-unes de leurs peintures avaient un mérite incontestable, mais ils ne s'en souciaient guère; le lendemain, ils barbouillaient quelque grande toile, sans autre inspiration que l'amour du lucre. Un brocanteur avait sa boutique pleine de leurs ouvrages : quand un amateur se présentait pour faire une acquisition, il lui demandait ingénument s'il voulait de la première, de la deuxième ou troisième qualité. Jouant sur le nom des deux peintres et le terme de *zucchero*, par lequel on désigne le sucre en italien, il offrait aux chalands des *sucres* à tous les prix et de toutes les natures. Leur agréable facilité ne trompait donc pas même les spéculateurs en tableaux. Il n'est pas besoin de dire qu'ils manquaient à la fois d'élévation dans l'esprit et de qualités supérieures dans la pratique. Plus d'idéal, plus d'aspiration vers une beauté majestueuse ou charmante qui séduise la vue, attendrisse le cœur ou stimule les instincts héroïques; une adresse vulgaire, une imitation bourgeoise en avaient pris la place. Les œuvres de Taddeo ne sont guère que des collections de portraits : lorsqu'il avait besoin d'une tête, il s'emparait de la première venue; ses amis et connaissances étaient pour lui matière d'exploitation. Quand il ne trouvait point à sa portée quelque type nouveau, il reproduisait tranquillement ceux dont il avait fait usage ou copiait sa propre figure; elle lui servait ainsi à battre monnaie. Quant aux mains, aux pieds, aux draperies, aux divers accessoires, on pense bien qu'il ne se donnait pas la peine de les varier. Pour se dispenser de toute recherche, il employait généralement le costume de son époque. Sans fuir les nus, il se gardait de les multiplier, car ils demandent plus de savoir, de patience et d'attention que de simples étoffes. Il aimait les personnages vus à mi-corps. La plupart de ses œuvres trahissent néanmoins un talent réel et imposent un moment par une certaine grâce fardée, par un certain éclat théâtral. Les peintures dont il a orné le palais Farnèse, à Caprarolo, sont ses meilleures productions. Il mourut bien avant son frère, en 1566.

Federigo Zuccaro, ayant été son élève et ayant eu sans cesse devant les yeux son exemple, ne pouvait qu'outrer ses défauts. Il dessina d'une manière moins correcte, porta plus loin la recherche du style, le caprice de l'ornementation, le désordre du plan. Les générations se poussent l'une l'autre dans le mal comme dans le bien. Fede-

rigo termina diverses entreprises commencées par son frère; puis, pour se distinguer, il eut recours aux prouesses bizarres des temps de décadence. Chargé par le duc de Toscane, François Ier, de peindre la grande coupole qui surmonte l'église métropolitaine de Florence, notre artiste y exécuta plus de trois cents personnages, hauts de cinquante pieds. Un exploit si merveilleux ne satisfit point son orgueil. Parmi les colosses grimaçants, il peignit un Lucifer tellement démesuré, que le reste des personnages avaient l'air de bambins en comparaison. C'étaient les plus vastes figures que l'on eût jamais dessinées. L'auteur confondait probablement la grandeur matérielle avec la grandeur du style : à ce compte, il règnerait en suzerain sur le domaine entier de la Peinture, et l'histoire de cet art ne serait que l'énumération de ses vassaux. L'immense badigeonnage charma si fort ses contemporains, que toute entreprise un peu étendue sembla dès lors lui revenir de droit. Le pape Grégoire le rappela dans la Ville éternelle et mit à sa disposition la voûte de la *Paolina*. Federigo alla aussi chercher des applaudissements au bord des lagunes, en Belgique, en Hollande, en Angleterre et en Espagne. Il avait relativement assez de mérite pour justifier les éloges qu'on lui donnait. Outre son art spécial, il s'occupa de sculpture, d'architecture et de littérature. La renommée de Vasari comme historien troublait son sommeil; il publia, entre autres mauvaises productions, un livre intitulé : *Idea de' pittori, scultori ed architetti*. De même que la plupart des artistes spéculateurs, il devint riche et mena une existence fastueuse : il s'était fait bâtir sur le mont Pincio, à Rome, une maison qu'il orna entièrement de fresques. Tombé malade à Ancône, pendant un voyage, il mourut en 1609.

Tandis que les frères Zuccaro dégradaient l'école romaine, un jeune homme qui blâmait leurs tendances et leur manière faisait des efforts pour la régénérer. On place ordinairement le Baroche parmi les peintres du dix-septième siècle, auxquels l'assimilent ses idées de réforme ; nous avons été nous-même tenté de suivre l'analogie et l'habitude commune, mais les dates parlent vraiment trop haut contre cet usage. Federigo Barocci était né à Urbin, en 1528, et mourut le 31 septembre 1612. Il faut donc le ranger, avec les Zuccaro, dans les dernières illustrations de l'école romaine, au seizième siècle. Son oncle, Bartolommeo Genga, lui fit beaucoup étudier les œuvres du Titien. Un extrême désir de voir les tableaux et les fresques de son compatriote Raphaël, le conduisit à Rome lorsqu'il était seulement âgé de vingt ans. Après avoir contemplé à loisir ces merveilles, terminé un certain nombre d'esquisses et obtenu l'approbation de Michel-Ange, il retourna dans sa patrie, où il demeura douze années consécutives. Des dessins et des pastels de Corrège, qu'un de ses amis avait apportés de Parme, exercèrent l'influence la plus vive sur son esprit et achevèrent de fixer sa manière. En 1560, il abandonna sa ville natale pour la Ville éternelle. Pie IV le chargea bientôt d'orner un de ses palais, conjointement avec Frédéric Zuccaro. Il y déploya une habileté supérieure, qui étonna son rival et tous les peintres romains. Dans ces nouvelles compositions brillaient une pureté de goût, une noblesse de style

et une élévation morale devant lesquelles pâlissait l'adresse vulgaire de ses compétiteurs. On ne tarda pas à le punir de ses avantages. Un certain nombre d'*amis* lui donnèrent un grand festin, auquel assistait Frédéric Zuccaro. Le repas était à peine terminé, que Baroche fut pris de vomissements abominables. Il n'en mourut point; mais, pendant quatre années de suite, son estomac délabré rejeta presque toute nourriture; pendant quatre années de suite, les remèdes échouèrent contre son mal, et il fut obligé d'abandonner entièrement ses travaux. Les jaloux se félicitaient de la violence de ses douleurs : s'ils n'avaient pas réussi à le tuer, ils avaient détruit son talent, et c'était le but qu'ils se proposaient d'atteindre. Mais Baroche finit par conclure un pacte avec la mort : elle le laissa traîner son existence au milieu de tourments perpétuels. Il ne pouvait tenir le pinceau que deux heures chaque jour. Ces deux heures bien employées, avec la courageuse obstination des malades, lui permirent encore de jeter dans l'ombre ses envieux. Sa gloire fut leur châtiment, punition plus douce que son cruel supplice. On regarde comme ses chefs-d'œuvre la fameuse *Descente de croix* de Pérouse, le grand tableau du *Pardon* qui orne le monastère des Conventuels à Urbin, et la *Sainte Micheline* de Pesaro. La sainte, représentée au sommet du Calvaire, y est tombée dans une douleur extatique : un ciel sombre, en harmonie avec la disposition de son âme, se déroule autour d'elle. Cette figure expressive occupe toute la toile. Malgré ses souffrances, Baroche atteignit l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Notre programme nous empêche de suivre plus loin les destinées de l'école romaine.

Pendant que les beaux-arts illuminaient le centre de l'Italie, comme ces rayons qui percent les nuages et tombent au milieu d'une plaine fertile, des clartés analogues brillaient dans le nord de la péninsule. L'école vénitienne grandissait peu à peu sous le vent des Alpes, sous les brouillards des lagunes, sur le bord des fleuves impétueux qui arrosent la Lombardie. Ces hautes chaînes de montagnes fermant l'horizon et teintes de nuances diverses, selon l'heure du jour et le moment de l'année; ces vastes campagnes où prospère une abondante végétation; les flots de la mer Adriatique, variables comme le ciel et changeant d'aspect comme lui; les somptueux monuments de Venise, la population mélangée qui animait ses rues dans lesquelles se heurtaient des hommes venus de toutes les parties du monde sur les galères de la République : tant de causes, agissant d'une manière simultanée, devaient rendre coloristes les peintres soumis à leur influence.

L'école vénitienne eut un développement plus régulier que celle des États-Romains. Sa première œuvre, selon l'ordre des temps, décore, à Vérone, un souterrain des religieuses de Saint-Nazaire et Saint-Celse. L'ombre de la crypte environne depuis des siècles une suite d'images parmi lesquelles on distingue plusieurs scènes de la Passion et la Mort d'un juste en présence de saint Michel. On n'a de date qu'à partir de l'année 1070 : le doge Salvo fit alors venir des mosaïstes de la Grèce pour historier les murs de Saint-Marc. La prise de Constantinople, en 1204, amena dans la ville amphibie non-seulement des artistes byzantins mais une foule de tableaux, de statues

et de bas-reliefs. Aussi les peintres y formèrent-ils, dès le treizième siècle, une corporation spéciale, mais les dessinateurs de cette époque ne nous ont laissé que leurs noms sans leurs ouvrages ou que des œuvres sans signature. Deux tableaux faits par Thomas de Modène et découverts il y a une trentaine d'années, renouvelèrent la fameuse querelle sur l'invention de la Peinture à l'huile. Les couleurs, ayant été analysées avec soin, démontrèrent que ce peintre n'avait pas connu le procédé flamand.

Giotto, qui féconda de son exemple et de ses leçons toutes les provinces italiennes, joua le même rôle dans l'État de Venise. Au début du quatorzième siècle, il peignit, à Vérone et à Padoue, des œuvres importantes; ses fresques embellissent encore une chapelle de cette dernière ville, celle de l'Arena : on y admire la grâce unie à la majesté. Une école se forma, sous les yeux de l'artiste florentin; elle eut pour chef Giusto de Padoue. C'était un homme habile, qui sut dès lors représenter, sur la coupole de l'église Saint-Jean-Baptiste, le Sauveur au milieu d'un consistoire de bienheureux disposés en cercles parallèles : ce conclave d'un autre monde, ces vénérables personnages groupés dans les nues étonnèrent comme une vision miraculeuse. Sur une porte du même monument, on lisait jadis : *Opus Joannis et Antonii de Paduâ.* Jean et Antoine de Padoue ornèrent-ils l'édifice entier ou seulement une partie? Giusto les employa-t-il comme ses aides? Questions débattues, mais non résolues. Quoi qu'il en soit, l'inscription démontre que Giotto avait formé trois disciples dans la ville; leur exécution rappelle complétement sa manière.

Guariento, non moins habile, fit preuve d'une plus grande originalité. Malheureusement pour sa gloire, presque tous ses ouvrages ont péri. On en voyait encore un petit nombre à Bassano, il y a une vingtaine d'années; quoique le temps eût pâli les couleurs et suspendu devant les images une sorte de voile brumeux, le génie de l'artiste brillait au travers. De sagaces critiques ont pu constater l'importance du maître : il jouissait de toute sa célébrité vers l'an 1360. Une foule d'hommes, qu'il est inutile de mentionner l'un après l'autre, marchèrent sur ses traces.

Près de cette école, qui se rattache plus ou moins à Giotto, s'en formait une seconde, entièrement nationale. Quelque bruit que fasse un grand peintre, quelque succès qu'obtienne sa manière, il y a toujours des esprits rebelles qui ne veulent point l'adopter, des travailleurs qu'une position spéciale met en dehors de toute influence. Cet isolement se produisait jadis plus facilement que de nos jours. Aussi, dans la métropole républicaine, à Trévise et sur d'autres points du territoire, des talents se développèrent-ils sans aucune aide étrangère. Leur style remontait aux manuscrits à miniatures. Les enlumineurs, comme le remarque Lanzi, ne se donnaient pas la peine de consulter un modèle grec ou italien; ils copiaient la nature qu'ils avaient sous les yeux, et quiconque la prend pour guide unique est sûr d'acquérir, même sans le vouloir, une certaine originalité. Le plus ancien peintre de cette école fut un nommé Paolo, dont un ouvrage orne l'église Saint-Marc. Ses deux fils tenaient comme lui le pinceau, et lui prêtaient leur secours. On vit ensuite paraître Laurent de Venise, artiste remarquable,

dont la dernière œuvre connue date de l'année 1370; Niccolò Semitecolo, né dans la même ville, qui a laissé à Padoue plusieurs peintures d'une grande beauté. La manière de ces deux ancêtres du Titien ne révèle par aucun signe l'influence de Giotto. La même indépendance caractérise Antonio le Vénitien, Simon de Cusighe, Niccolò du Frioul. Le dédain avec lequel on a traité longtemps les ouvrages primitifs, a empêché de conserver les leurs; il en reste si peu, qu'on semble se plaire à évoquer des ombres, quand on parle de ces hommes profondément oubliés.

Ainsi s'évertua le quatorzième siècle, ballotté entre les inspirations locales et celles qui venaient du dehors. Au siècle suivant, les tendances spéciales de l'école vénitienne apparurent de plus en plus, et ses affinités secrètes avec les peintres du Nord se révélèrent d'une façon éclatante. Durant tout le Moyen Age, un trait de similitude avait existé entre le peuple des lagunes et les peuples septentrionaux. Sur aucun point de la presqu'île italienne les légendes n'étaient aussi nombreuses que dans les États de la République. Mille récits charmants ou funèbres voltigeaient, pour ainsi dire, de maison en maison, de village en village : c'était comme le chant du rouge-gorge pendant les mois d'été, comme le chant du grillon pendant les nuits d'hiver.

La peinture laissa voir de bien autres analogies. Nous ne parlons point de ce talent inné, de cet amour instinctif du coloris par lesquels se sont rendus fameux les maîtres néerlandais et vénitiens. Cette ressemblance est trop connue et trop manifeste pour que nous y insistions. D'autres points de conformité ne le sont pas autant. Les artistes des deux pays eurent au quinzième siècle le même caractère mystique : le souffle inspirateur qui venait se jouer dans leurs cheveux, sortait du fond des cathédrales; l'histoire des saints ou des pieux personnages leur fournit presque tous leurs sujets, comme aux rimeurs populaires des lagunes. Ils montrèrent la même prédilection pour les séries de tableaux racontant la biographie d'un individu et formant en quelque sorte les chapitres d'une légende. Les deux frères Bellini avaient peint, dans une suite de quatorze compartiments, les scènes diverses d'un grand épisode national, la glorieuse « intervention des Vénitiens dans les démêlés du pape Alexandre III avec l'empereur Frédéric; » intervention qui eut pour résultat la pacification de l'Italie et le triomphe de l'autorité spirituelle célébrés aux acclamations du peuple sous les voûtes byzantines de Saint-Marc. Vittore Carpaccio affectionnait beaucoup ce genre de composition. Il narra ainsi toute l'histoire de saint Étienne, le pèlerinage et les aventures de sainte Ursule, les fautes et la pénitence de saint Jérôme, les exploits de saint Georges, la fin héroïque de saint Géréon et des dix mille martyrs. On voit que, sur certains points, il s'était rencontré avec maître Guillaume et Jean Hemling. Les liens étroits des deux écoles se montreront mieux encore dans le récit qu'on va lire.

Murano, une des îles qui entourent Venise, fut le siége d'une école où domina longtemps l'esprit germanique. Les pères de cette école se nommaient Quirico et Bernardino. Leurs œuvres ne portant point de date, on ne sait pas au juste quand ils vivaient : leur manière toutefois indique une époque très-ancienne. Un nommé Andrea fit preuve

d'une adresse supérieure, vers l'année 1400; le torse d'un *Saint Sébastien* donne surtout de lui une haute idée. Ses leçons formèrent les premiers artistes de la famille Vivarini, dans laquelle le talent se léguait comme un bien patrimonial. Le plus ancien dont l'existence soit constatée s'appelait Antoine. Il florissait à partir de l'année 1440; or la signature de ses tableaux annonce qu'il avait pour compagnon Jean d'Allemagne: *Johannes de Alamaniâ*. Quel était ce Jean d'Allemagne? On n'a pas sur lui d'autre renseignement; mais il est curieux de voir un peintre germanique s'associer, dès l'origine, aux travaux d'une école toute nationale. Après l'année 1447, son nom disparaît; soit qu'il fût mort, soit qu'il eût regagné sa patrie. Un frère d'Antoine, Barthélemy, prend alors la place de ce collaborateur absent. Ils associent leurs noms comme leurs efforts, et le talent qui doit illustrer leur race entre, pour ainsi dire, en floraison. Des têtes graves et pieuses, des barbes et des chevelures soignées, des costumes en harmonie avec les données de l'histoire, une couleur vive et brillante font admirer leurs tableaux par les juges les plus rigoureux.

Barthélemy ne tarda pas à subir l'influence septentrionale, d'une manière évidente. Personne n'ignore qu'Antonello de Messine, ayant vu, à Naples, chez le roi Alphonse, un tableau de Jean Van Eyck, fut si émerveillé des radieuses couleurs employées par l'artiste, qu'il entreprit le voyage des Pays-Bas et obtint de l'illustre inventeur le secret de la Peinture à l'huile. Après la mort du grand homme, il revint en Italie. Une force magnétique l'attira sans doute vers l'endroit de la péninsule où l'on devait le mieux accueillir le nouveau procédé. Il alla tout d'abord dans la ville des lagunes, et communiqua sa mystérieuse recette à Domenico de Venise. Barthélemy en eut connaissance bien plus tard. La première œuvre qu'il exécuta selon la méthode flamande porte la date de 1473. On l'admire encore sous les voûtes de l'église Saint-Jean et Saint-Paul : elle représente *Saint Augustin environné de bienheureux*. Barthélemy eut avec les artistes du Nord d'autres similitudes que l'emploi d'une découverte matérielle. Chez lui, comme chez tous les peintres de sa famille, on retrouve l'amour du paysage, le sentiment d'élégance domestique, le genre de composition et la pieuse douceur qui font le charme de l'école brugeoise. Le vent du Tyrol et celui de la mer Adriatique semblaient apporter dans l'île de Murano les mêmes inspirations que les souffles du pôle et ceux de l'Atlantique dans les campagnes néerlandaises. Ce Vivarini termina son dernier ouvrage pendant l'année 1498.

Antonello n'avait pas seul mis Venise en communication avec les Pays-Bas. Rogier Van der Weyden, le disciple chéri de Jean Van Eyck, et le gracieux Hemling étaient venus l'un après l'autre déployer à la vue des républicains étonnés toutes les ressources et toute la poésie de l'art septentrional. Les miniatures dont ce dernier peintre orna le bréviaire du cardinal Grimani furent considérées comme des prodiges. Les nobles Vénitiens formèrent, dès cette époque, des collections de tableaux néerlandais. Pierre Bembo en avait réuni un certain nombre dans le palais Pasqualin, suivant le rapport du Voyageur anonyme de Morelli. Le cardinal mentionné tout à l'heure, possédait une

galerie plus abondamment pourvue; on y remarquait non-seulement des panneaux de Hemling, mais des productions de Van Ouwater, de Patenier, de Jérôme Bosch, de Gérard de Harlem et d'Albert Dürer : sans compter celles dont on ignorait les auteurs et que l'on désignait vaguement sous le titre de « peintures à la manière occidentale. » Frappé du caractère mystique, des ingénieux détails, de l'exécution naïve et opulente qui distinguaient toutes ces images, un nommé Jacometto en étudia soigneusement l'esprit et le travail; il porta si loin la fidélité de l'imitation, que ses ouvrages ont pu être pris pour des compositions flamandes. Les miniatures et les petits panneaux lui servaient surtout de modèles régulateurs. Un autre artiste, Jacomo Barberino, montra plus de zèle encore. Il parcourut l'Allemagne, la Belgique et la Hollande; sous ces froides latitudes, il se pénétra des influences locales, au point de faire ensuite une complète illusion.

Le dernier Vivarini dont on connaisse le nom et les œuvres, s'appelait Louis. Un de ses tableaux porte la date de 1490. Bellune et Trévise renferment de brillantes productions créées par son pinceau; mais sa peinture la plus fameuse orne à Venise l'École de Saint-Jérôme. Le pieux solitaire caresse le lion qui partage son exil; des moines, que leur intelligence vulgaire ne met pas en état de dominer les animaux, s'enfuient pleins de terreur à ce spectacle : le saint s'est rendu maître de la nature, dont les cénobites effrayés sont les esclaves. La justesse et la verve de l'expression égalent la beauté de l'idée; le coloris a une morbidesse et un éclat peu ordinaires. Fait en concurrence avec Jean Bellini et Vittore Carpaccio, cet ouvrage montra que Louis ne leur était pas inférieur. Les Vivarini introduisent souvent dans leurs tableaux un chardonneret, qui forme pour ainsi dire leurs armes parlantes; *vivarino* désigne en italien ce chanteur ailé de nos bois.

Près de l'intéressante famille si poétiquement personnifiée travaillaient des artistes qui portaient un autre nom, mais qui avaient des tendances pareilles. Au milieu d'eux brillait Andrea de Milan. Il peignit à Murano, en 1495, un magnifique tableau d'autel. Le Louvre possède depuis quelque temps une page de sa main, qui arrête les visiteurs et fixe leur attention comme un problème. Elle offre aux regards Jésus sur la croix entouré de ses persécuteurs. Le style néerlandais et la manière italienne s'y trouvent associés, intimement unis. La composition est toute septentrionale; mais les types et la couleur font souvenir de la péninsule, tandis que la finesse de l'exécution rappelle les ateliers de Bruges. Le panneau est signé : *Andreas Mediolanensis fec.* 1503. L'auteur du nouveau livret a eu tort de confondre cet André de Milan avec André Salaï ou Salaïno, élève et imitateur de Léonard de Vinci, dont les peintures ont une apparence tout autre et un caractère bien plus moderne. Lanzi, dans son histoire de l'école milanaise, avait déjà prémuni les amateurs contre cette méprise. Nous ne la relevons que par suite d'une nécessité morale; ne voulant diminuer ni l'importance ni le mérite d'un travail difficile, exécuté avec un soin scrupuleux.

Comme s'il eût voulu fortifier par sa présence l'action des peintres du Nord sur les

artistes vénitiens, Albert Dürer visita la reine de l'Adriatique dans ses lagunes. La première fois, en 1495, il n'était guère qu'un écolier de génie. Son influence dut se borner aux effets que produit toujours çà et là une nature vigoureuse et enthousiaste. En 1506, on le reçut comme un des maîtres de son art. Ses gravures l'avaient fait admirer de l'Italie entière; sauf de la ville républicaine, où l'on estimait, avant tout, la couleur. L'homme du Nord prouva qu'il maniait le pinceau avec la même adresse que le burin. Les envieux lui reprochèrent alors qu'il avait un goût barbare et peu conforme à l'antique; mais Jean Bellini le traita selon son mérite et le patrona auprès des grandes familles. Un tableau qu'il fit, en 1507, pour l'église Saint-François *della Vigna*, décèle même l'intention d'imiter le peintre germanique ou plutôt hongrois; car la mère seule d'Albert Dürer avait vu le jour en Allemagne, son père était d'une vieille famille du bannat de Temeswar. Titien, quoique âgé de trente et un ans, se laissa impressionner davantage. Il peignit dans le style du fameux Voyageur un tableau d'une minutie admirable; il le surpassa même en fait de délicatesse : non-seulement on pourrait compter les cheveux des personnages et les poils de leur barbe, mais le duvet des mains, les légères fissures de la peau sont rendus, aussi bien que les images réfléchies par les objets extérieurs dans la prunelle des yeux. Ce tableau, qui est maintenant à Dresde, figure le *Christ répondant aux pharisiens qui lui montrent une pièce de monnaie*. Roide comme les chevaliers du Nord dans leurs armures, le peintre-graveur ne se laissa pas modifier; il retourna près de sa violente épouse tel qu'il était venu.

Une autre source, plus exclusivement poétique, amenait ses flots limpides à ce beau lac de l'école vénitienne. Deux hommes avaient surtout contribué à la mettre en relation avec celle que les montagnes de l'Ombrie entouraient de calme et de fraîcheur. Un enfant des lagunes, Carlo Crivelli, abandonna la cité maritime pour les vallons de l'antique Picenum, de Fabriano et de Macerata. Une foule d'églises sont ornées de ses peintures, dans la Marche d'Ancône; on lit sur une de ses productions : *Carolus Venetus miles pinxit;* sur une autre, la date de 1476. On y remarque de grandes analogies avec le style et la couleur du Pérugin. La vigueur et la finesse de ses tons, la grâce, le mouvement et l'expression de ses figures charment le voyageur; sur ces toiles inspirées, l'adresse des époques savantes dispute la place aux naïfs sentiments des époques primitives.

L'autre artiste avait fait une expédition toute contraire; il avait délaissé, en 1420, les montagnes de l'Ombrie pour la ville de Saint-Marc : c'était Gentile da Fabriano. On sait comment l'accueillirent les familles patriciennes, quels honneurs et quelles récompenses il obtint du sénat. Tous les tableaux qu'il fit à Venise ont disparu. Il eut la gloire d'ouvrir aux Bellini le calme sanctuaire de l'art; mais les productions de Jacques, son élève, n'ont pas été mieux traitées par le temps que les siennes. Padoue et la cité des Doges n'en possèdent aucune. Ailleurs, ses tableaux sont extrêmement rares. Il avait pour son maître une si vive affection, qu'il voulut donner à un de ses fils le même nom de baptême. Quant à lui, ce n'est plus guère qu'une ombre historique.

Gentile et Jean, ses deux fils, ont laissé plus de traces de leur passage sur la terre. Entraînée par eux, l'école vénitienne marcha d'un pas rapide vers la perfection. La nature ne les ayant point doués des mêmes ressources intellectuelles, ils contribuèrent, chacun pour une part différente, à l'œuvre commune. Né en 1421, Gentile Bellini cherchait avec plaisir les lois secrètes et les principes théoriques de son art. La réflexion l'emportait souvent chez lui sur l'imagination; ses œuvres, plus calmes, pouvaient paraître froides aux cerveaux ardents. L'ordre le charmait, comme tous les esprits méditatifs, et, à l'occasion, il poussait trop loin l'amour de la symétrie. La foi lui communiquait heureusement une sévère exaltation ou de pieuses tendresses : l'enthousiasme chrétien échauffait et assouplissait le métal un peu réfractaire de cette âme pensive. Au bas d'un tableau qui représente un *Jeune homme blessé guéri par un morceau de la vraie Croix* notre artiste a exprimé ainsi sa dévotion : *Gentilis Bellinus amore incensus Crucis* 1496. Une autre image, figurant un second miracle de la même relique, porte une inscription encore plus fervente : *Gentilis Bellinus pio sanctissimæ Crucis affectu lubens fecit* 1500. Mais, si une conviction robuste le plongeait ainsi tout entier dans les sources de la poésie moderne, son attachement aux formes régulières l'attirait vers l'antiquité, lui faisait étudier avec soin les productions du polythéisme. Il arriva de la sorte à l'âge de quatre-vingts ans et laissa la renommée d'un habile théoricien.

Plus vif, plus passionné, plus artiste en un mot, Jean Bellini concentra toutes ses forces dans la pratique. Peu lui importaient les causes, pourvu qu'il atteignît les effets. Il est probable que jamais peintre n'a franchi tant d'espace dans une longue carrière, et ne s'est vu, au terme de sa course, si éloigné de son point de départ. Jeune, il ne connaissait que la détrempe et les naïves combinaisons d'un art primitif; vieux, il employait toutes les ressources de la Peinture à l'huile et mettait en usage toute la science moderne. Au rebours de la plupart des hommes, chez lesquels la vie s'immobilise à un instant donné, il conserva jusque dans une extrême vieillesse le pouvoir de se modifier, comme les êtres jeunes et pleins d'avenir. L'école nationale profitait de ses conquêtes, grandissant et se perfectionnant avec lui. Lorsqu'il débuta, une sécheresse archaïque dépréciait les tableaux : il adoucit les contours et rendit l'aspect général plus harmonieux. On imitait la nature, d'une façon craintive et mesquine : il la reproduisit plus hardiment. Le dessin était pur, les formes d'une exacte vérité mais sans largeur et sans souplesse : il leur donna de l'élégance et du mouvement. Les têtes avaient la minutie, la frappante variété du portrait : il leur communiqua l'élévation et la noblesse dont elles étaient dépourvues. La composition se distinguait par une enfantine simplicité : il l'enrichit et la compliqua; des morceaux historiques succédèrent aux madones immobiles, entourées de quelques saints. Les tons un peu blêmes prirent de la force et de l'intensité. Jean Bellini avait soixante-quinze ans, lorsque Giorgione, par ses innovations, recula les frontières et agrandit l'horizon de la Peinture. Un autre artiste, dans un âge aussi avancé, n'aurait eu que des paroles amères pour le jeune héros ou se serait contenté de le suivre des yeux : le robuste vieillard prit son

bâton d'explorateur et voulut parcourir, lui aussi, les régions inconnues. Tels furent alors ses progrès, qu'il sembla commencer une seconde existence. Pour décrire cette transformation, le calme Lanzi emploie des termes si vifs et si nets, que nous allons les rapporter. « Il devint plus heureux, dit-il, dans ses inventions, donna plus de rondeur à ses figures, plus d'éclat à ses teintes, et les unit par des transitions plus naturelles; il choisit mieux les formes de ses nus et drapa les costumes avec plus de noblesse. Si ses contours offraient la délicatesse et le moelleux qu'il ne put jamais atteindre, on serait tenté de voir en lui le modèle le plus parfait de la Peinture moderne. Pietro Perugino, Ghirlandajo et Mantegna ne dépassèrent pas autant que lui les limites du style ancien. » Le vivace coloriste employa la nouvelle méthode plus longtemps que Giorgione lui-même, mort à la fleur de l'âge : il entassa chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre. Certains critiques préfèrent aux glorieuses créations de Raphaël les tableaux que Jean produisit alors. Ils enchantent les yeux dans toutes les villes de l'Italie. La dernière de ses toiles, que l'on voit à Padoue, représente une *Madone* et porte la date de 1516. Le peintre mourut bientôt après, âgé de quatre-vingt-dix ans. Ses pages sont empreintes de toutes les grâces, de toute la poésie du christianisme. Quoique son frère et lui cherchassent l'inspiration aux mêmes sources, quoique rien n'eût troublé leur amour mutuel, ils vécurent séparément, afin sans doute de conserver leur indépendance d'artistes.

Les Bellini, surtout le plus jeune, eurent un grand nombre d'imitateurs. A Venise même, Catena, Mansueti, François et Jérôme Santa-Croce lancèrent leur barque dans le lumineux sillage des deux frères; à Bergame, Cariano, Previtali, Gavio, Antoine Boselli suivirent leur fortune; à Murano et à Trévise, Bissolo, Pennachi manœuvrèrent sous le même rumb de vent; Martini, dans le Frioul, dirigea ses voiles d'après les leurs, aussi bien que Pellegrino. Mais le plus distingué de leurs élèves fut Jean-Baptiste Cima, surnommé *da Conegliano*, du lieu de sa naissance. Une obscurité impénétrable environne sa biographie : un de ses panneaux porte la date de 1493; on sait qu'il travaillait encore dans l'année 1517; mais on manque de détails sur les événements de son existence. Il peignit d'abord à la gomme et à l'eau d'œuf, ce qui fait remonter assez haut l'époque de ses débuts. Né coloriste, doué d'un sentiment exquis de la nature, la méthode flamande le rendit, en quelque sorte, maître du monde. Il avait vu le jour au milieu d'un pays charmant qui lui laissa les plus doux souvenirs. Partout il a reproduit sa colline natale, les bleuâtres lointains des Alpes, les frais vallons des premières pentes, couronnés de bois mystérieux. Une lumière splendide éclaire ses tableaux; l'onde y murmure, les fleurs vivantes aspirent la rosée du ciel. Comme un grand nombre d'hommes épris des magnificences de l'univers extérieur, il joignait, à des goûts contemplatifs, de sévères dispositions morales : ses tableaux sont graves comme l'harmonie du plain-chant; presque jamais un sourire n'égaie la mâle figure de ses personnages. Aussi, n'aimait-il à peindre ni la Vierge ni aucune autre femme : la grâce, qui aurait dû les animer, lui échappait comme une nuance trop fugitive,

comme ces vagues rayons de lumière qu'un soleil à demi voilé promène sur les forêts et que l'art imite si incomplétement. Ses œuvres capitales sont le *Jeune Tobie guidé par Raphaël*, dans la petite église vénitienne de La Badia; *Saint Jean au milieu du désert,* avec ses membres grêles, sa joue pâle et son œil extatique, sous les voûtes de Notre-Dame dell' Orto, et la *Vierge en adoration devant l'enfant Jésus*, à Notre-Dame del Carmine, tableau que décore un merveilleux paysage.

Marco Basaïti, autre élève de Jean Bellini, forme, avec Cima de Conegliano, l'éternelle opposition de la grâce et de la majesté, de la douceur et de la force, de l'harmonie et de l'audace, qui se reproduit dans tous les arts, chez tous les peuples et dans tous les genres de littérature. Des parents grecs lui avaient donné le jour sur le territoire du Frioul, on ne sait en quelle année; la date de sa mort est également inconnue, mais un de ses tableaux porte le millésime de 1510. Une expression de béatitude céleste ou de paisible mélancolie, la finesse du clair-obscur, la savante harmonie des couleurs distinguent ses ouvrages. Il lui manquait le profond sentiment de la nature, qui inspirait son maître; le choix de ses costumes et la tournure de ses draperies annoncent le même défaut de goût relativement aux choses extérieures. Sous l'influence de son enthousiasme, il ne comprenait que la beauté humaine, dont il faisait un miroir de grâce et de piété. Son chef-d'œuvre, qui figure la *Vocation de saint Pierre et de saint André*, orne à Venise l'Académie des beaux-arts.

Obéissant aux mêmes propensions intellectuelles que Jean Bellini, son compagnon de route plutôt que son imitateur, Vittore Carpaccio lui disputa dans mainte circonstance l'approbation publique. Il lutta également contre Louis Vivarini. Quoique la cité des Doges l'eût vu naître, il brillait par la pureté du dessin, par la science de la perspective linéaire, par la composition et l'invention plutôt que par la finesse ou l'opulence de la couleur. Il ne savait pas tirer de sa palette ces tons suaves ou ardents qui égalent, surpassent même les teintes des objets naturels; mais on admire chez lui tous les autres dons des grands artistes. Il aimait, comme nous l'avons dit, la forme épique, les séries de tableaux développant les circonstances d'un fait emprunté à l'histoire, les divers épisodes d'une légende. Il ordonnait parfaitement ces cycles narratifs, et, comme Jean Hemling, aurait été un habile conteur, si un penchant suprême ne l'eût entraîné vers la Peinture. Aussi, les œuvres de Carpaccio agissaient-elles vivement sur les imaginations populaires. Zanetti raconte, dans son *Histoire des peintres vénitiens,* qu'il se plaçait souvent au fond de la chapelle où l'ingénieux dessinateur avait retracé la *Biographie de sainte Ursule.* Là, il prenait plaisir à observer les bonnes gens qui venaient adorer la sainte. Lorsqu'après une courte prière, ou pendant la prière même, leurs regards tombaient sur les pieuses images, ils restaient en suspens et tout émerveillés, trahissant malgré eux l'émotion qui les agitait. Ces tableaux ornent maintenant, à Venise, l'Académie des beaux-arts, et un écrivain judicieux les regarde comme aussi parfaits que les ouvrages des plus grands maîtres. Carpaccio travailla depuis l'année 1493 jusqu'à l'année 1522. Sur la fin de ses

jours, il abandonna un peu la forme légendaire et peignit, de préférence, des scènes qui n'avaient pas besoin de compléments. Il mourut sans avoir subi de décadence. Ridolfi termine la notice qu'il lui a consacrée, par cette phrase poétique : « Ses concitoyens le pleurèrent, tandis qu'il souriait dans les chambres fortunées du ciel. »

Un troisième ou, pour mieux dire, un quatrième affluent concourut à former l'école vénitienne. L'enthousiasme qui exagérait ailleurs le mérite de l'antiquité, devait gagner un certain nombre d'esprits sur le territoire de la République. Squarcione se laissa entièrement séduire par la muse païenne. Son action fut d'autant plus vive, qu'il enseignait avec un talent peu ordinaire, et semblait posséder, à cet égard, un don spécial. Il forma cent trente-sept élèves qui se répandirent dans toute l'Italie, mais dont la majorité ne quitta point les domaines de Venise. Né à Padoue en 1394, il y mourut âgé de quatre-vingts ans; ce long répit que lui accorda la nature lui donna le temps de multiplier ses efforts et de propager ses opinions. Ses instincts curieux se manifestèrent non-seulement par l'étude des livres et des monuments antiques de sa province, mais par un goût passionné pour les voyages. Il explora toute l'Italie avec la constance et la sagacité du chasseur, puis alla en Grèce continuer ses perquisitions : chemin faisant, il dessinait, peignait les ruines et les sites fameux, achetait quelques toiles et une foule de statues, de torses, de bas-reliefs, d'urnes cinéraires. Son atelier devint une sorte de musée grec et romain, où il pouvait appuyer chacune de ses démonstrations sur un exemple. Francesco Squarcione, moins artiste que professeur, transmettait volontiers à ses disciples les entreprises dont on le chargeait. Ses œuvres sont fort rares; au commencement de notre siècle, Padoue ne possédait de lui qu'un tableau d'autel, qui se trouvait chez le comte de Lazara. Le coloris, l'expression et la perspective montraient qu'il avait été un des hommes les plus distingués de son époque et méritait vraiment sa gloire.

Il forma deux élèves supérieurs : Marco Zoppo, qui fonda l'école bolonaise, et le célèbre Mantegna, dont nous allons parler. Il eut même une certaine influence sur l'école vénitienne proprement dite, car Jacques Bellini, ayant habité Padoue, ne put se défendre d'une certaine admiration pour le Squarcione; les œuvres de son âge mûr attestaient l'impression qu'il avait ressentie, quoique Gentile da Fabriano demeurât son chef intellectuel et son suzerain.

Mantegna fut encore une de ces âmes dociles que ne gouvernent ni un seul principe intérieur d'une force irrésistible, ni une seule action extérieure. Né en 1430, il accepta d'abord entièrement la suprématie du Squarcione. Il s'égarait avec lui dans les songes rétrospectifs, dans les illusions savantes qui lui faisaient convoiter, appeler de tous ses vœux la restauration de l'art antique. Plus d'une fois il parvint à s'en approprier la noblesse et la grandeur; mais d'autres fois, le sens intime lui échappait totalement : il donnait à ses inventions un air de légende, de conte fantastique, ou à ses personnages la roideur immobile des statues qu'il copiait. On ne vit pas impunément au milieu des tombeaux : les miasmes qu'exhale la cendre des morts altèrent les meil-

leures constitutions. Le Moyen Age et l'Antiquité se disputèrent, par la suite, Mantegna; jeune, il ne rêvait que l'honneur d'être un scoliaste d'une nouvelle espèce. Mais justement parce qu'ils s'éloignaient des habitudes naïves de son époque, ses tableaux produisirent d'abord un grand effet : on aime tout ce qui n'est pas ordinaire, tout ce qui annonce des études ou des qualités spéciales. La première œuvre d'André fut accueillie avec une extrême faveur et transportée à Sainte-Sophie, où chacun y put lire l'inscription suivante : *Andrea Mantinea Patavinus, anno VII et X natus, suâ manu pinxit* 1448. Touché du zèle que montrait son disciple, ému de la ressemblance de leurs goûts, Squarcione voulut qu'un adepte si fervent, qu'un imitateur si scrupuleux du beau style devînt son fils adoptif. La cérémonie de l'adoption eut lieu; mais, quelque temps après, Jacques Bellini étant venu habiter Padoue, son sentiment chrétien, sa manière plus moderne étonnèrent et séduisirent Mantegna. La fille du peintre vénitien compléta la victoire de son père : André se laissa prendre à ses regards et à ses sourires. Quand le prêtre eut béni leurs amours, le jeune homme se trouva le condisciple et le frère de Jean Bellini, nature forte, décidée, avide de progrès et pleine d'aspirations, qui l'entraîna loin des ruines où il cherchait à évoquer le génie antique. Cette sorte de défection causa une vive douleur au Squarcione : dès ce moment, il blâma les travaux de son fils adoptif avec l'amertume des esprits convaincus, avec le ressentiment des âmes profondes, qui ne séparent point leurs idées de leur être et considèrent un changement d'opinion comme une véritable mort. Dans son indignation, il reprochait à Mantegna les défauts mêmes qu'il lui avait fait contracter : ses figures, selon lui, étaient dépourvues de naturel, de souplesse, de vie et de charme; il aurait dû les peindre en grisailles sur les murs, pour les identifier avec les pierres auxquelles leur roideur les assimilait. Aiguillonné par ces critiques, le peintre animait son dessin et perfectionnait de jour en jour sa manière. Le Louvre possède de lui deux toiles qui montrent les deux formes de son talent; l'une représente Apollon faisant danser les neuf muses au son du théorbe, devant Mars et Vénus, debout sur une espèce d'arc triomphal; à gauche, on aperçoit Vulcain dans son antre; à droite, cet espion de Mercure. Ou je me trompe fort, ou le dieu du jour et les chastes déesses glorifient l'adultère; leurs chants, leurs pas chorégraphiques ne peuvent que célébrer le bonheur de l'amant et l'infortune du mari. Le second tableau a pour sujet une lutte allégorique entre les Vertus et les Vices; les traditions de l'Église ayant inspiré l'auteur, c'est la Sagesse qui l'emporte. Jésus-Christ cloué sur l'instrument fatal, autre morceau du Louvre, exprime des sentiments analogues. André Mantegna mourut en 1506, âgé de soixante-seize ans, et, outre ses tableaux, il exécuta une quarantaine de gravures sur cuivre. Il s'était adonné avec passion à l'étude de la perspective linéaire.

Sa nature indécise le mit hors d'état de fonder une brillante école; pas un seul de ses élèves, aucun de ses deux fils, n'a inscrit son nom sur les tables commémoratives de la gloire.

Cependant l'âge de la puberté approchait pour la fille des lagunes : sous la main

brûlante du Giorgione, la Peinture vénitienne acheva de se former. Il avait cette audace qu'impatiente la routine, cette ardeur des hommes forts qui les entraîne vers l'inconnu. Le bourg de Castelfranco, dans la marche Trévisane, fut le lieu où il vint au monde, en 1477. Il s'appelait Georges Barbarelli. On le surnomma Giorgione, ou le Grand Georges, à cause de sa taille élevée, de ses nobles manières, de la tournure imposante de son esprit, quoique ses parents fussent d'une condition très-humble. Il eut pour maître Jean Bellini, qu'il ne tarda pas à éclipser. On le trouvait toujours étudiant, d'après nature, et les formes et la couleur des objets, et les mille combinaisons de la lumière qui les enveloppe. Il commença par exécuter des madones et des portraits, deux sortes de productions bien différentes, les têtes de la Vierge demandant une grâce idéale, les têtes des individus un scrupuleux amour de la réalité. Dès l'époque de son noviciat dans l'atelier de Bellini, sa hardiesse le portait à négliger le détail pour l'ensemble; la fine et circonspecte exécution qui venait en ligne droite des miniaturistes, pour la liberté et la désinvolture, qui annoncent la maturité de l'art. Il abandonna les formes traditionnelles et procéda comme la nature. Les contours s'assouplirent, les traits s'animèrent; grâce au clair-obscur, les objets prirent un relief énergique, et les transitions, une douceur inaccoutumée; d'habiles raccourcis varièrent les attitudes des personnages; les draperies elles-mêmes devinrent plus belles et les accessoires furent mieux choisis. Mais ce qui distinguait par-dessus tout le Giorgione, c'était la fermeté audacieuse de sa touche: il maniait le pinceau avec une fougue héroïque et semblait à peine effleurer la toile. Contrairement aux anciens tableaux, ses œuvres produisaient de loin un effet plus heureux que de près. Pour comble d'adresse, il obtint ces résultats sans charger les ombres. Frappé de tant d'innovations qui agrandissaient et multipliaient les ressources de l'art, Jean Bellini marcha bientôt sur les traces de son propre élève.

Malheureusement pour la gloire du Giorgione, on avait alors l'habitude de peindre les façades des maisons. Il couvrit ainsi de fresques merveilleuses les murs extérieurs des palais : le temps a tout détruit, sauf quelques fragments, que l'on protége un peu tard contre l'action corrosive de l'air, de la pluie et du soleil. Comme par compensation, la franchise de sa touche et l'empâtement de ses couleurs ont maintenu fraîches et brillantes ses peintures à l'huile; ses carnations paraissent faites d'hier. On admire surtout son *Christ mort*, de Trévise; le *Sant' Omobono*, de l'école de' Sarti, dans la métropole vénitienne; un autre tableau représentant le même saint qui calme une tempête, dans l'école Saint-Marc, de la même ville, et le *Moïse sauvé des eaux*, placé dans le palais archiépiscopal de Milan. Les quatre morceaux du Louvre permettent de juger sa manière et d'apprécier son mérite.

Giorgione avait une passion ardente pour les femmes; il possédait toutes les qualités qui leur plaisent, chantait et jouait si admirablement de la guitare, qu'il était convié à toutes les fêtes de la noblesse. En 1511, la peste ravagea la cité aristocratique; une dame que Giorgione adorait, fut saisie par le mal terrible; allant la voir comme de cou-

tume, le peintre aspira sur sa bouche l'air fatal qui donnait la mort : il termina ses jours à l'âge de trente-quatre ans, et il n'y eut pas dans Venise un homme d'intelligence qui ne regrettât la fin précoce d'un si brillant génie.

Quiconque voit la nature d'une certaine façon et exprime avec force sa manière de voir, exerce, pour ainsi dire, autour de lui, une action magique et change le regard des individus moins bien constitués. Ils n'aperçoivent plus les objets que conformément aux lois de son optique personnelle. Giorgione eut donc des imitateurs nombreux. Les principaux furent Jean d'Udine, Sébastien del Piombo, Jacques Palma et Pordenone. De l'atelier du peintre vénitien, Jean d'Udine passa bientôt dans celui de Raphaël, où il se distingua surtout par la variété, l'élégance de ses arabesques. Sébastien del Piombo traita des sujets plus importants. Il cultiva d'abord la musique, et les nobles vénitiens le recherchaient, malgré sa jeunesse, à cause de ses talents comme chanteur et joueur de luth. S'étant alors épris de la Peinture, il se mit sous la direction de Jean Bellin; puis, quand le Giorgione transforma complétement son art, il suivit la bannière de l'audacieux novateur, et lui emprunta son secret de faire rayonner la toile. Deux portraits, et un tableau que l'on aurait cru de son second maître, appelèrent sur lui l'attention publique. Sa naissante renommée, sa conversation agréable et ses mérites de virtuose inspirèrent au fameux Agostino Chigi le désir de l'attirer dans la ville éternelle. Sébastien se laissa aisément séduire. A cette époque, Rome entière débattait la valeur relative de Michel-Ange et de Sanzio; les habitants avaient un faible pour ce dernier, que l'on jugeait aussi profond dessinateur et plus grand coloriste que son rival. Le nouveau venu pensa autrement : la sublime austérité du Florentin captiva son imagination. Buonarroti fut sensible à son enthousiasme, et il conçut le projet de déplacer la lutte, de mettre Sébastien en opposition avec Raphaël : la grâce et l'harmonieuse couleur du jeune homme, unies à la science anatomique, aux vigoureux contours et à l'élévation d'idées qu'il possédait lui-même, lui parurent devoir éclipser le peintre des Madones. Cette collaboration secrète produisit en premier lieu un *Christ mort pleuré par la Vierge*, dont Michel-Ange avait fait le carton; Sébastien Luciano (tel était son nom de famille) l'exécuta soigneusement, et déploya autour de la scène dramatique un ténébreux paysage qui en augmentait l'effet. Cette peinture excita la plus vive admiration ; elle fut suivie de quelques autres, dues au même procédé, qui n'eurent pas un moindre succès, et la gloire de l'artiste complaisant dissipa les nuages qui enveloppent toute aurore. Son intimité avec le rude génie toscan modifia sa manière; il est donc à moitié Florentin, à moitié Vénitien, et les deux écoles placent également son écusson dans leurs trophées historiques.

En voulant lutter contre Raphaël, Sébastien avait entrepris une tâche difficile : on l'estimait, on lui rendait justice, mais on ne le déclarait pas vainqueur. La *Transfiguration* elle-même n'étonna point son audace; il peignit, pour la contrebalancer, la *Résurrection de Lazare*. Mais cette verve déclina peu à peu; Sébastien travaillait fort péniblement, et aimait mieux raisonner sur son art que manier le pinceau. La

mort de Raphaël sembla éteindre son ardeur; Michel-Ange ne le stimulait plus, et la nécessité pouvait seule faire faire quelques pas à sa rétive inspiration. Les bonnes grâces de Clément VII achevèrent de la rendre indocile. Le bénéfice *del Piombo* étant devenu vacant, notre artiste le demanda et l'obtint malgré la foule des solliciteurs, parmi lesquels se trouvait Jean d'Udine; on lui imposa seulement l'obligation de payer à celui-ci une rente annuelle de trois cents écus. Sébastien prit le costume ecclésiastique et se plongea dans un voluptueux repos. Ceux qui le chargeaient d'un travail attendaient son bon plaisir durant de longues années. On dressait pour lui des échafaudages sous les voûtes des églises et des monastères, mais il n'y paraissait que de loin en loin, selon son caprice; plusieurs restèrent debout jusqu'à sa mort et ne laissèrent voir que de maigres ébauches, quand on pénétra dans l'enceinte mystérieuse qu'ils formaient. Lui arrivait-il de finir quelque morceau, l'estimant d'après la peine qu'il lui avait coûté, il le jugeait d'un prix incalculable et ne pensait pas qu'on pût lui en donner la valeur. Lorsqu'il lui fallait absolument mettre la main à l'œuvre, on aurait dit un condamné marchant vers le lieu de l'exécution. Le portrait seul lui répugnait un peu moins; car, en ce genre, il était passé maître.

Sébastien del Piombo possédait une maison bien close, où il avait réuni de bons vins, de beaux meubles, tout ce qui peut rendre la vie agréable. Quand on lui parlait de la gloire, il disait en souriant qu'il était absurde de se fatiguer pour laisser un nom après sa mort; que ce nom lui-même devait périr, aussi bien que les œuvres produites avec tant d'efforts et de douleur : « Au surplus, ajoutait-il, le monde n'est-il pas rempli d'hommes ingénieux, qui expédient en deux mois la besogne que je terminerais à peine en deux ans? Si je meurs vieux, on aura figuré avant ma mort tout ce que les couleurs peuvent représenter. Puisqu'il y a tant de travailleurs, il faut bien que d'autres artistes se reposent et leur laissent le champ libre. » C'était ainsi qu'il excusait sa paresse philosophique, et l'on ne peut guère lui donner tort : l'ambition expose à de cruelles souffrances ; la vanité, à de tristes mécomptes. L'indolence de Sébastien en faisait le compagnon le plus aimable de Rome : ne poursuivant aucun but, ne tenant point aux louanges, il ne se mettait dans le chemin de personne et se livrait tout entier; il ne réservait ni son temps ni son esprit. Ce mode d'existence n'eut d'autre inconvénient que de le faire devenir replet. Né en 1485, il mourut, à soixante-deux ans, d'une fièvre que sa nature sanguine lui rendit fatale. Il avait ordonné, dans son testament, de l'enterrer sans aucune cérémonie et de distribuer aux pauvres l'argent qu'on aurait dépensé pour ses funérailles. Parmi ses meilleurs tableaux, on compte la *Nativité de la Vierge*, à l'église Saint-Augustin de Pérouse, et la *Flagellation*, aux Observantins de Viterbe. Les mains, dans ses portraits, sont d'une beauté rare, les chairs brillantes, les accessoires d'un goût exquis. Sébastien avait inventé une manière de peindre à l'huile sur les murailles.

Deux œuvres d'un mérite exceptionnel rendirent célèbre Jacques Palma-le-Vieux. Peinte pour l'école de Saint-Marc, l'une représentait la translation par mer de la

dépouille du bienheureux apôtre : une effroyable tempête assaillait le navire et les chaloupes qui lui faisaient cortége; on apercevait dans le ciel des groupes de démons activant l'orage; l'artiste avait très-bien rendu les efforts des matelots inquiets, la fureur des vents, la sombre épaisseur des nuages que déchiraient les éclairs, l'agitation des vagues et leur sinistre écume; Vasari prétend que l'on croyait voir trembler la toile. L'autre tableau figurait le peintre lui-même; c'était un prodige de vérité. Boschini et les historiens modernes vantent plusieurs de ses productions, comme son *Épiphanie* de l'île Sainte-Hélène, près de Venise. Il imita non-seulement le Giorgione, mais encore le Titien; il est vrai qu'il imita aussi la nature, ce modèle infini, plus varié à lui seul que tous les grands maîtres ensemble. Ses caractères distinctifs sont l'exactitude, la finesse du travail, l'union des teintes, la douceur du coloris. Les biographes n'indiquent pas plus l'époque de sa mort que la date de sa naissance. Il vécut, dans la première partie du seizième siècle, l'espace de quarante-huit années, selon le témoignage de Vasari en 1568. Il avait pour ami et compétiteur Lorenzo Lotto, qui sut donner à ses personnages une grâce charmante, une expression pleine de vie, et qui marcha tantôt sur les traces du Giorgione, tantôt sur celles de Léonard de Vinci.

Jean-Antoine Licino, ou Licinio, vit le jour dans le Frioul, au château de Pordenone, qu'une distance de vingt-cinq milles sépare d'Udine; on lui a donné le nom du lieu de sa naissance. Il étudia la Peinture sans maître, par la simple imitation des objets extérieurs et des œuvres du Giorgione, qui lui avaient causé une de ces émotions vives et fraîches auxquelles on s'abandonne avec tant de joie. La peste ayant fondu sur la ville d'Udine, où il résidait, il fut contraint d'aller habiter plusieurs mois la campagne. Là, il fit pour les paysans un bon nombre de fresques et apprit au fur et à mesure les secrets de cette manière; il y devint même très-habile, personne ne jugeant mieux l'effet que devait produire telle ou telle couleur mêlée au plâtre. Après son retour, il exécuta un de ses meilleurs ouvrages, une *Annonciation*, qui devait orner le couvent de Saint-Pierre-Martyr. Les connaisseurs en admirèrent le dessin, la grâce, le relief et la vivacité. D'autres tableaux accrurent promptement sa réputation. L'âme de Giorgio Barbarelli semblait l'animer : de tous ceux qu'inspira ce fier génie, aucun n'en approcha davantage sous le rapport de la vigueur, de la hardiesse et du caractère. Il finit par s'établir à Venise, où la gloire et les travaux du Titien l'enflammèrent d'une noble émulation. Il faisait non-seulement de perpétuels efforts pour soutenir une si redoutable concurrence, mais il cherchait toutes les occasions de mettre ses ouvrages en regard des siens dans les mêmes édifices. Aucun auteur ne dit qu'il ait employé de ces ruses lâches et ignobles par lesquelles la jalousie obtient de frauduleuses victoires. Sa lutte avec le *prince du coloris* était une lutte franche et ouverte, une sorte de pas-d'armes ou de glorieux tournoi. Aussi, lui fut-elle profitable, en le contraignant à chercher sans cesse de nouveaux effets et de nouvelles ressources. La plupart de ses tableaux sont demeurés dans le Frioul et dans les pro-

vinces lombardo-vénitiennes; il y orna de ses fresques un grand nombre de châteaux, maintenant presque solitaires, où vient heurter de loin en loin quelque voyageur curieux. Le Pordenone mourut à Ferrare, en 1539 ou 1540, d'une subite affection de poitrine, qui dura seulement trois jours. Plusieurs personnes attribuèrent au poison cette fin rapide; mais l'artiste avait cinquante-six ans et arrivait de la métropole du commerce italien : la fatigue du voyage peut expliquer naturellement une catastrophe qui n'a rien de bizarre ni de mystérieux.

La plupart des écoles se personnifient dans un chef suprême; en lui sont résumées leurs tendances principales avec une force et un éclat exceptionnels. Ainsi, Michel-Ange symbolise la peinture florentine; Sanzio, la peinture romaine; Albert Dürer, le style germanique; Rubens, la manière flamande, et Rembrandt, le génie hollandais. Vecellio nous apparaît comme l'emblème de l'art vénitien. Il était issu d'une noble famille, et vint au monde, en 1477, dans le bourg de Cadore, près des Alpes tyroliennes. Dès l'âge de dix ans, il révéla des facultés peu ordinaires; il fut alors envoyé à un sien oncle, qui jouissait d'une grande considération parmi les habitants de Venise. Cet homme sensé remarqua le goût précoce de son neveu pour la peinture et le mit chez Jean Bellini. Le brillant élève y apprit d'abord la manière patiente qui forme la transition du vieux style au style moderne. On croit qu'il avait reçu auparavant les leçons d'un nommé Sébastien Zuccati né dans la Valteline, et, comme Jean Bellini, observateur minutieux de la nature. Il contracta sous ces deux maîtres l'habitude de reproduire tous les détails des objets, ce qui lui permit de lutter contre Albert Dürer, quand ce grand peintre visita au milieu des flots la reine de l'Adriatique. Bientôt après, frappé de l'audace révolutionnaire que montrait le Giorgione, son condisciple chez Jean Bellin, il modifia son style : sa touche devint plus libre, plus hardie, et l'on put un moment confondre ses tableaux avec ceux de l'habile réformateur. Puis, ses tendances particulières se firent jour; il tempéra le dessin fougueux de son modèle, jeta un voile sur sa couleur éblouissante et adoucit la fierté de son expression; l'harmonie succéda aux emportements d'un esprit novateur; la forme et le coloris vénitiens atteignirent toute la perfection qu'ils admettent. La première œuvre où l'originalité de Vecellio se manifesta, décore la sacristie de l'église Saint-Martial et représente *Tobie escorté de l'ange Raphaël.* Le Titien avait alors trente ans; il venait d'entrer en possession de lui-même, de découvrir au fond de sa nature ce qu'elle renfermait de plus puissant et de plus exquis: moment admirable dans la vie d'un artiste! Guidé par la lumière nouvelle qui éclairait son intelligence, le profond coloriste marcha désormais d'un pas sûr à travers des régions enchantées.

Les amateurs de classifications rigoureuses ont l'habitude d'opposer le style vénitien à la manière toscane et au goût de l'école romaine. Si on les en croyait, la noblesse de la forme et de l'expression serait une plante naturelle des bords du Tibre et de l'Arno qui dépérirait dans l'atmosphère saline de l'Adriatique; mais les faits contredisent cette opinion. Sans passer en revue toute l'école, nous rappellerons ici le caractère

poétique du peuple des lagunes, ses innombrables légendes, la pieuse douceur et la grâce de ses peintres primitifs; nous signalerons, en même temps, pour ne pas perdre de vue le grand homme qui nous occupe, la dignité habituelle de ses personnages et le grave sentiment répandu sur ses tableaux. On voit, au premier coup d'œil, que les fiers patriciens de Venise lui ont servi de modèles. Il y a, dans leur costume, dans leur port, dans leurs traits, dans leur expression et leur geste, une élégance aristocratique. Sa couleur même, où toutes les nuances se fondent insensiblement, où la lumière ne forme pas de contrastes heurtés, emprunte à son calme un certain air majestueux. Il drape selon les mêmes principes que Phidias lorsqu'il exécutait les fameux groupes du Parthénon. Enfin il a su enlever de terre le genre de peinture le plus réel, pour le transporter dans les hautes régions de l'idéal. Les portraits, sous son pinceau, prirent une grandeur, une noblesse héroïques : des personnages copiés d'après nature devinrent aussi imposants que les acteurs imaginaires d'un tableau d'histoire.

Titien est cependant un peintre observateur; mais il mêle à son observation, à sa fidèle imitation, des sentiments qu'on ne trouve pas chez les Hollandais et que possèdent peu de Flamands. Si l'on considère la justesse de son coup d'œil, la prudence de son travail, on peut à peine dire qu'il avait une manière; le plus souvent, on se croirait en présence d'objets réels. Personne n'a peint mieux que lui les carnations et le paysage; il excelle à rendre les formes, les chairs délicates des femmes et des enfants. Comme il produisait avec lenteur et avec un soin extrême, il n'aimait pas multiplier les personnages. Il exprimait habilement les affections de l'âme et il a parcouru toute la gamme des passions, depuis la volupté jusqu'à l'extase du martyre. Ses œuvres ont, en général, un aspect mat, qui, indépendamment de leurs nombreuses qualités, les fait reconnaître au premier abord. Le musée du Louvre possède de lui plusieurs morceaux vraiment prodigieux, parmi lesquels nous citerons : *Jupiter et Antiope*, le *Christ porté au tombeau*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, le *Couronnement d'épines*, les portraits d'Alphonse d'Avalos et de sa maîtresse, ceux du peintre lui-même et de cette charmante femme qui passe pour avoir exercé sur lui le magique empire de la beauté.

Enrichi par la munificence des princes et des têtes couronnées, le Titien mena une vie fastueuse. Il n'y eut pas de son temps un monarque, un seigneur illustre, dont il ne traçât l'image. Charles-Quint et Philippe II, Marie d'Angleterre et François Ier, le duc d'Albe et Ferdinand, roi des Romains, posèrent devant lui. Sa maison était le rendez-vous des nobles, des savants, des artistes, des poëtes de toute l'Europe. Sa gloire, sa belle prestance, ses manières distinguées l'aidaient à en faire les honneurs. Il avait une santé robuste, un caractère doux et facile. Pendant sa longue vieillesse, ses yeux s'affaiblirent, son talent déclina; mais il poursuivit le cours de ses travaux, sans avoir le moindre sentiment de sa décadence. Il mourut enfin de la peste, le 27 août 1576, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans.

Titien montrait peu de goût pour l'enseignement, soit que la nature lui eût refusé la patience et les qualités nécessaires aux dresseurs d'hommes, soit qu'il craignît de se

préparer des compétiteurs. Je crois que ces deux causes l'influençaient également. A son mérite se trouvait jointe une vanité sans grandeur, mésalliance fort commune chez les écrivains et les artistes : tremblant toujours de voir pâlir sa gloire, il n'apprenait rien aux élèves qui fréquentaient son atelier. Inquiet du talent révélé par son propre frère, il le poussa vers le négoce et eut l'adresse méprisable de lui faire abandonner la peinture. Il ne forma réellement aucun disciple, mais ses tableaux furent de muettes leçons pour un grand nombre de coloristes.

Pâris Bordone chercha vainement à recueillir de sa bouche d'utiles indications; il vit bientôt que c'était un homme peu généreux et s'éloigna de lui, quoique ses camarades voulussent le retenir. Comme la manière de Giorgione lui plaisait beaucoup, il regretta doublement sa fin précoce: attendu qu'il n'était pas avare de son expérience et ne faisait point un mystère de ses idées. En l'absence du maître, il étudia et imita soigneusement ses peintures. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de dix-huit ans les Frères mineurs lui demandèrent un morceau religieux pour leur église de Saint-Nicolas. Abusant de sa renommée, de son influence, Titien lui enleva cette commande, et lui ôta l'occasion de déployer son mérite naissant aux yeux de toute la ville. Des stratagèmes aussi mesquins ne pouvaient arrêter longtemps le jeune homme. Appelé à Vicence, où on le chargea de peindre un épisode biblique en face d'une scène exécutée par Vecellio, il mit dans son travail toutes ses forces, toute son adresse et toute son inspiration. Son ardeur fut couronnée d'un plein succès, et l'on jugea que son œuvre égalait celle du maître ombrageux. Revenu aux bords des lagunes, il soutint désormais la concurrence de celui-ci. La grâce du dessin, le charme de la couleur furent ses principaux mérites. Il s'efforça de rendre sa palette plus agréable, plus variée que celle du Titien, qui, par son opulence, sa vérité, sa profondeur, ne laissait aucun espoir de triomphe. Bordone avait l'art de répandre sur ses toiles la vie et l'enjouement. C'était un homme simple, ennemi de la ruse, de l'intrigue et des agitations, où excellent les esprits médiocres. Fatigué de la souplesse, des airs de mendiant, que l'aristocratie vénitienne exigeait des peintres, il accepta toutes les invitations qui lui furent adressées du dehors; il vint, en 1559, habiter la France, où nous le retrouverons. Il était né, à Trévise, d'une famille noble, dans la première année du siècle.

Jacques Robusti, surnommé *le Tintoret* parce que son père exerçait la profession de teinturier, n'eut pas besoin de lutter contre lui-même pour prendre la résolution de fuir l'égoïste Vecellio. Quand le Titien remarqua son vigoureux talent, il le mit à la porte et le pria d'aller étudier ailleurs. Le jeune homme était pauvre, inconnu, sans appui, mais il avait la conscience de sa force. Justement blessé de la conduite tenue envers lui par son maître, il n'en poursuivit que plus ardemment ses travaux. Logé dans une chambre incommode, il l'anima, il l'orna de ses inventions; sur la porte, il avait écrit ce programme ambitieux : *Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien.* Sa mauvaise humeur contre ce dernier ne le rendait pas injuste à son égard; il copiait

sans relâche ses tableaux, et cherchait dans des plâtres moulés sur les statues de Buonarroti la puissante inspiration qui leur avait donné l'être. Des statues, des bas-reliefs antiques lui tenaient aussi lieu de professeurs et de conseillers. Zannetti rapporte qu'il éclairait souvent ses modèles à l'aide d'une lampe, pour mieux observer les effets du clair-obscur. Il ébauchait encore des figures en cire ou en argile, puis les suspendait à son plafond dans des attitudes diverses, afin de les dessiner sous plusieurs aspects et de se familiariser avec la perspective de bas en haut. L'anatomie ne l'occupait pas moins sérieusement : il étudiait à fond le jeu des muscles, la structure du corps humain; après l'avoir disséqué, il le regardait vivre et en examinait tous les raccourcis. Une telle patience, venant au secours d'un talent supérieur, devait produire des effets extraordinaires. Tant que notre artiste sut modérer sa fougue, il plana victorieusement à la hauteur des plus grands maîtres. Ses tableaux avaient le fini de la miniature, le libre dessin et le *flou* de l'art moderne. Il composait bien, choisissait avec goût ses formes, jetait habilement ses draperies et donnait au clair-obscur une force étonnante. Les expressions, les attitudes se recommandaient par une vivacité sans égale. Dans ce style furent peints : le *Miracle de l'esclave*, à l'École Saint-Marc; le *Rédempteur sur la croix*, à l'École Saint-Roch; la *Cène* de l'église *della Salute*. Il préférait lui-même ces trois ouvrages et les signa de son nom, quoiqu'il en ait exécuté bon nombre d'autres tout aussi remarquables.

Mais Jacques Robusti était animé d'un besoin de produire, d'une verve indomptable, qui ne le laissaient jamais en repos. Ce zèle laborieux devint une sorte de fureur. A peine s'il prenait le temps d'imaginer, avant de mettre la main à l'œuvre : les figures pleuvaient, pour ainsi dire, sur la toile et sur les murailles. Point de sujets trop compliqués, point d'attitude trop vive, point de raccourci trop hasardeux. Quand il avait représenté tous les personnages nécessaires, il en ajoutait de complétement inutiles, rien que pour apaiser sa fiévreuse excitation. Les acteurs superflus se groupaient comme ils pouvaient, et des mêlées singulières avaient lieu : on eût dit qu'ils se disputaient l'espace. Le mouvement surabondait; le calme n'était nulle part. Le peintre vénitien aimait donc à représenter des corps agiles et leur donnait souvent des formes trop sveltes. On ne doit pas s'étonner d'ailleurs qu'une manière si expéditive eût pour conséquence de nombreux défauts. Le célèbre Paul Véronèse blâmait hautement Robusti de ne pas savoir mieux se contenir; il l'accusait de porter atteinte à la dignité de l'art. Si l'on veut nous permettre d'employer une comparaison vulgaire, mais juste, ce peintre habile était comme un cheval trop fougueux, qui prend sans cesse le mors aux dents et brise tout sur son passage. Son excès d'activité lui a fait produire un si grand nombre de tableaux, qu'on ne peut en dresser le catalogue. L'âge même ne put tempérer sa fougue, et il vécut quatre-vingt-deux ans! Le Tintoret finit ses jours dans sa ville natale, en 1594.

Jacopo da Ponte, surnommé *Bassano* parce qu'il était originaire de cette commune, fut un des hommes chez lesquels se trahirent le plus manifestement les rap-

ports intimes de l'école vénitienne et de l'école néerlandaise. Il eut pour maître son père François, peintre estimable, qui concourut, pendant le quinzième siècle, aux progrès de son art. Les premiers travaux de son fils portent les caractères de l'ancien style, dont il n'avait pu s'affranchir lui-même. Il envoya Jacques se perfectionner à Venise, dans l'atelier de Bonifazio, artiste vaniteux et poltron, que toute concurrence intimidait et inquiétait. Au lieu de s'évertuer pour former un brillant élève, il craignait de lui aplanir la route, en lui communiquant le résultat de son expérience; il ne voulut pas même peindre devant lui, et Bassano était contraint de l'épier par le trou de la serrure. Sa principale ressource fut de copier les tableaux de ce triste professeur, les esquisses du Parmigianino et les œuvres du Titien : il côtoya de si près la manière de Vecellio, qu'on l'a cru son disciple. Jeune et s'ignorant lui-même, il aspirait alors aux effets majestueux de la grande Peinture, et l'on doit dire que ses travaux justifiaient son ambition. Les fresques dont il orna la façade de la maison Michieli annoncent une remarquable élévation de pensée; on admire surtout le tragique épisode où Samson extermine les Philistins : cette scène animée rappelle le grave et imposant génie auquel on doit les visions de la chapelle Sixtine.

Mais Jacques da Ponte ne devait pas planer longtemps dans une région si haute; la mort de son père le força de quitter Venise et de retourner dans sa patrie pour soigner ses intérêts. Bassano est une ville commerçante, agréablement située au bord de la Brenta; du milieu de ses rues et de la campagne voisine, le regard se promène sur l'amphithéâtre majestueux des Alpes, que les glaciers couronnent d'un blanc attique. Son fleuve impatient, débordé tous les hivers, et les mille ruisseaux qui accourent des hauteurs, environnent de frais pâturages la cité bucolique. Des troupeaux nombreux y ruminent et approvisionnent ses foires, où abondent les marchands. Cet agreste séjour exerça la plus vive influence sur notre artiste : les montagnes et les vallons, les bois et les fleurs, les animaux et les rivières, les cabanes et les paysans devinrent ses modèles de prédilection. Il imita soigneusement les ustensiles de ménage, les instruments de culture, les paniers, les vases de métal, les pressoirs, les crèches, les pots vernis et les boîtes rustiques. Se laissant envahir par la nature, elle le pénétra si bien de sa profonde paix, qu'il en vint à répandre sur ses têtes une insignifiance léthargique, lui dont on avait jadis comparé les figures aux nobles personnages du Titien, aux héros menaçants de Michel-Ange!

Comme tous les hommes supérieurs qui reproduisent tranquillement les objets champêtres, Bassano devint d'une extrême habileté dans la technique, dans l'emploi de ces ingénieux moyens que l'on classe trop souvent parmi les procédés matériels, car ils ont une plus grande importance et relèvent immédiatement de l'esthétique ou des lois générales du beau. Le Bassan avait étudié, mettait à profit d'une manière étonnante les combinaisons si variées, si délicates de la lumière. Pour rehausser les carnations, il choisissait les étoffes, il en agençait les plis avec une prodigieuse adresse. Il sut donner à ses teintes l'éclat des pierreries et faire étinceler ses verts

comme des émeraudes. Secondé par une nombreuse école, il a produit une foule de tableaux; peu de cabinets en sont dépourvus, et on les achète généralement à des prix minimes. Si on les compare aux toiles des Pays-Bas, la touche semble rude, l'exécution trop hardie pour la nature des sujets. Né en 1510, Jacques Bassan mourut en 1592.

Le Bassan forma de ses quatre fils une escouade de peintres qu'il dressa au maniement du pinceau et qui suivirent ponctuellement ses instructions. L'aîné, Francesco, avait une imagination facile que son père utilisait; une sombre mélancolie le poussa, jeune encore, à se précipiter par une fenêtre. Léandre imitait avec une habileté supérieure les traits et les formes des individus. Jean-Baptiste et Girolamo suivaient patiemment la route que leur avait tracée le vieux Jacques.

Le nombre des peintres italiens augmentait tous les jours; ils composaient une foule ambitieuse que les hommes d'avenir traversaient péniblement. La nature ne se lassait pas néanmoins de produire des talents extraordinaires. Elle prouva sa fécondité inépuisable en mettant au monde, dans l'année 1528, Paolo Caliari, surnommé *le Véronais*, parce qu'il était originaire de Vérone. Son père Gabriel avait préféré l'art du sculpteur à celui du coloriste et voulait que son fils imitât son exemple; mais Paul, autrement conformé, aima mieux peindre de brillants et rapides tableaux, que de faire sortir avec lenteur d'une matière rebelle un groupe, une statue ou un bas-relief. Le tailleur d'images ne s'obstina point et le mena chez Antoine Badile, robuste vieillard qui, à plus de soixante ans, gardait encore la morbidesse et la fermeté de sa touche. Il avait, le premier, dans sa ville natale, fait voir la peinture libre et hardie, entièrement dégagée de la contrainte du style primitif. Sous la discipline d'un pareil maître, les forces de Paul Caliari se développèrent promptement. Mais, si les peintres fourmillaient d'un bout à l'autre de la péninsule italienne, ils encombraient la petite cité de Vérone.

Les compatriotes de Paul Véronèse lui témoignèrent une indifférence contre laquelle échouèrent tous ses efforts. Il avait beau redoubler de zèle, on ne lui accordait pas la moindre attention. Un concours ayant été ouvert à Mantoue, il y remporta le prix, mais sa victoire lui fut inutile; on ne s'en soucia point, ou l'on ne voulut pas y croire. Tant d'aveuglement le força d'abandonner sa patrie, où il donnait en vain depuis plusieurs années des témoignages de son précoce talent et de sa vigoureuse inspiration. Il alla chercher fortune à Vicence, qu'il délaissa bientôt pour Venise. C'était là que son bon génie l'attendait et lui préparait une brillante destinée. Les œuvres du Titien et de Jacques Robusti achevèrent de lui enseigner les mystères de la couleur, de lui apprendre à lutter contre les rayons du soleil. Il fit ses nouveaux débuts dans la sacristie de Saint-Sébastien; son travail était encore timide et ne laissait voir que les premiers indices de sa future manière. Mais les hommes forts marchent rapidement : lorsqu'il peignit l'histoire d'Esther dans les soffites de la même église, on y admira la grâce, la facilité, la somptueuse imagination qui devaient le rendre illustre.

Emmené à Rome par l'ambassadeur Grimani, les chefs-d'œuvre qui frappèrent sa vue de tous côtés agrandirent son idéal, source intérieure d'où allaient découler tant de merveilles. Chargé, à son retour, d'orner le palais communal de Venise, la richesse de ses inventions, l'éclat de son style, la fermeté de son pinceau annoncèrent un grand maître. Son *Apothéose de la République* le plaça définitivement sur l'estrade d'honneur qui réunit, comme un cénacle majestueux, les hommes extraordinaires dans tous les genres.

Quoique les différentes avenues de l'art semblassent avoir été déjà foulées, Paul Caliari avait réellement découvert un chemin nouveau. Il sut allier la pompe et le naturel, l'abondance et la facilité. J'essaierais vainement de ne pas le mettre en comparaison avec Rubens; l'analogie amène sous ma plume le nom du peintre anversois. Tous les deux, en effet, ont déployé un luxe d'imagination, un éclat de coloris, une verve et une souplesse de dessin qui leur font une place à part. Mais Véronèse a étendu son amour de la magnificence jusqu'au théâtre où se meuvent ses acteurs; Rubens a toujours fait disparaître la décoration derrière l'homme, le monde inanimé derrière ses vivants personnages. Ce qui frappe d'abord dans les tableaux de Caliari et forme le trait le plus extérieur de sa manière, c'est la somptuosité des édifices et des autres accessoires qui environnent ses groupes. Il prodigue les colonnes, les galeries, les escaliers, les balustrades, les vases de fleurs. Dans les intervalles de l'architecture, brille un ciel clair et profond. La splendeur des costumes égale celle des monuments; les plus riches étoffes, les joyaux les plus délicats ornent avec élégance les créatures enfantées par son génie. Personne peut-être n'a su rendre aussi parfaitement les attitudes qui varient l'aspect du corps humain; c'est un prodige que la manière dont il assied, dont il pose sur leurs jambes, incline ou fait remuer les individus. La nature n'est ni plus vraie ni plus facile; on dirait même, chose absurde! qu'elle doit perdre à la comparaison. Paul Véronèse multiplie les acteurs, sans que le désordre se glisse parmi eux; ils composent d'agréables foules qui ne lassent point la vue. La perspective met d'ailleurs chaque objet à sa place. L'air, la lumière circulent partout; le peintre n'a pas besoin des subtilités du clair-obscur pour faire ressortir ses premiers plans ou ses chefs d'emploi. Et quelle diversité de physionomies, de postures, d'expressions, de vêtements et de décorations!

Véronèse aimait spécialement à représenter des festins : les *Noces de Cana*, la *Cène*, le *Repas de Jésus chez Simon*, le *Banquet offert aux pauvres par saint Grégoire*. La table chargée de mets, les vases, les ustensiles de toutes sortes, les domestiques somptueusement habillés, augmentent l'appareil et la magnificence ordinaire de ses tableaux. Le Louvre possède deux chefs-d'œuvre en ce genre, les *Noces de Cana* et le *Festin de Simon*, où la Madeleine épanche sur les pieds du Sauveur les parfums de son repentir. Lorsque Paul traitait d'autres épisodes, c'était presque toujours des sujets à grand spectacle : *Esther devant Assuérus*, le *Massacre des innocents*, la *Reine de Saba dans le palais de Salomon*. Armé de son pinceau comme d'une baguette magique, il

donnait des fêtes perpétuelles sur ses toiles. Il mourut à Venise en 1588, à l'âge de soixante ans. De même que Bassano, il trouva ses premiers élèves et imitateurs dans sa famille : le plus jeune de ses frères d'abord, nommé Benedetto; puis, ses deux fils, Charles et Gabriel.

Vecellio, Tintoret, Jacques da Ponte, Paul Véronèse, furent comme ces grands chênes que l'on épargne dans la coupe des bois, pour qu'ils sèment autour d'eux la vie et la fécondité : de nombreux rejetons les environnèrent bientôt.

Après Paul Véronèse, la Peinture déclina sur le bord des lagunes. L'esprit mercantile l'enveloppa de sa léthargique atmosphère. Dépenser peu de force dans chaque œuvre, en mettre une foule au jour et gagner à proportion, telle est la méthode que pratiquent les habiles, lorsque l'enthousiasme disparaît d'une nation, comme le soleil d'un paysage, et que la brume du soir refroidit l'air vital des grandes époques. Jacques Palma, petit-neveu de l'artiste du même nom, servit d'intermédiaire entre les deux périodes : il garda certaines qualités de l'une et contracta plusieurs vices de l'autre. Quoiqu'il eût étudié les bons maîtres vénitiens et romains, ce qui dominait en lui, c'était une facilité de mauvais augure. Il avait vu le jour dans l'année 1544. Parvenu à l'âge où le talent cherche des occasions de se produire, d'attirer sur lui un peu de lumière, il trouva toutes les hauteurs encombrées : Bassano, Tintoret, Paul Véronèse, occupaient les principales ; il lui restait l'ombre des situations inférieures, l'oubli et la pauvreté. Cette morne perspective ne le charma guère. Pour ne pas laisser accomplir un si fâcheux horoscope, il fit la cour au Vittoria, sculpteur et architecte influent, qui, traité sans façon par les grands hommes de l'époque, fut enchanté de la souplesse et des manières respectueuses du jeune Palma. Sa protection valut au débutant de nombreuses commandes. Si celui-ci avait eu la force intellectuelle, la dignité morale des hommes vraiment supérieurs, il se serait alors relevé, après avoir un instant fléchi sous le poids des circonstances ; mais il garda la même attitude : soustrait aux dures épreuves des commencements et recherché par les amateurs, il se mit à confectionner de la peinture. Ses œuvres n'étaient, en général, que des ébauches; il fallait accumuler l'or devant lui pour le décider à les finir avec soin. Il retrouvait sur sa palette, quand il le voulait, l'élégance et la pureté du bon style; mais il le voulait rarement. L'amour du bien-être avait déjà supplanté l'amour de la gloire. Palma le jeune termina sa carrière en 1628. Après lui, l'art vénitien tomba dans une langueur croissante, et la reine de l'Adriatique n'eut plus d'autre poésie que le murmure de ses flots.

C'est un océan que l'histoire de la Peinture au delà des Alpes; nous en avons exploré les trois divisions principales : les écoles romaine, florentine et vénitienne ont déjà passé devant nos yeux; nous avons assisté aux premières tentatives de l'école siennoise. Mais l'art du coloris a eu dans la Péninsule quatorze centres; dix de ces chefs-lieux n'ont point encore reçu notre visite. Sauf Parme et Bologne, ils ont, au reste, une faible importance. Ces deux villes produisirent elles-mêmes peu de dessinateurs

fameux avant l'année 1600. Quelques grands traits vont donc nous suffire pour achever de faire connaître la Peinture italienne au Moyen Age et du temps de la Renaissance.

L'école de Parme n'offre à l'historien que deux maîtres célèbres, Antonio Allegri, surnommé *le Corrège*, et François Mazzuoli, surnommé *le Parmigianino*. Elle leur doit non-seulement toute sa gloire, mais encore son existence; née avec celui-là, elle s'efface après celui-ci. Parme et Plaisance avaient inutilement possédé des artistes de très-bonne heure; aucun d'eux ne montra de hardiesse et ne prit une allure plus vive que ses contemporains. Ils ne profitèrent même pas des améliorations qui augmentaient ailleurs la puissance de l'art. Bartolomeo Grossi, Lodovico, Alexandre Araldi, Cristoforo, n'avaient point la taille des initiateurs. La famille assez nombreuse d'où le Parmigianino devait sortir, ne faisait pas non plus des merveilles, lorsque Antonio Allegri vint au monde à Corregio, dans l'année 1494. Son oncle Laurent lui donna les premières leçons de peinture; il alla ensuite travailler à Modène, chez François Bianchi, surnommé *le Frari*. Ses tableaux montrent qu'il étudia profondément les lois de la perspective et celles de l'architecture; on lui enseigna même l'art de modeler. Ce talent lui fut très-utile pour donner de la rondeur à ses formes. Les meilleurs juges reconnaissent dans ses premières œuvres l'influence décisive de Mantegna: il aurait emprunté à ce gracieux artiste les germes de sa manière, comme Raphaël au Pérugin et Vecellio à Jean Bellini. Le *Saint Georges*, qui pare le musée de Dresde, trahit une imitation évidente. On suppose même que le néophyte inspiré habita plus ou moins longtemps la ville de Mantoue. Il y essaya ses forces dans quelques endroits, et notamment dans l'église de Saint-André; son nom se trouve sur les livres de la fabrique. Dès cette époque, il fuyait l'aridité du quinzième siècle et cherchait à obtenir les moelleux effets du style moderne. L'école de Mantegna s'était elle-même fortifiée sous la direction de Francesco, le fils du grand homme; elle possédait une science peu commune en fait de perspective verticale, et surpassait déjà Melozzo, l'artiste le plus habile de l'Italie pour peindre les plafonds et les coupoles. Vasari affirme qu'Antonio ne visita jamais Rome; on a longuement discuté cette assertion et fini par la reconnaître exacte. Mais on a pensé que le Corrège avait vu assez de tableaux provenant de l'école romaine, pour améliorer son style d'après ces brillants modèles. Vers 1518-1519, sa manière n'était pas éloignée du point de perfection où il devait la conduire. Il orna de sujets profanes le couvent de Saint-Paul, à Parme, que gouvernait alors une abbesse mondaine et légère : il y déploya tant de grâce et d'habileté, que les moines du Mont-Cassin le choisirent pour décorer l'église Saint-Jean; les vastes peintures qu'il y traça l'occupèrent de sa vingt-sixième à sa trentième année. Le morceau le plus remarquable fut l'*Ascension* du Fils de l'homme, exécutée sur la grande coupole. Rien d'aussi important, d'aussi hardi n'avait encore été fait : la science du nu, des raccourcis, l'art de composer au point de vue pittoresque et dramatique, n'avaient jamais été employés avec tant de puissance et de largeur, car l'im-

mense fresque de Buonarotti ne se déroula que bien des années après dans la chapelle Sixtine.

En 1530, Corrège acheva une composition plus étendue et plus merveilleuse dans la cathédrale de Parme; elle figure l'*Assomption* de la Vierge : les apôtres, émus de pieux sentiments qu'expriment leurs diverses attitudes, occupent la partie inférieure; au-dessus d'eux, la mère du Christ plane au milieu des nuages, environnée par des anges qui soutiennent son vol, ou brûlent des parfums, portent des flambeaux devant elle, chantent et jouent de la musique pour célébrer son triomphe; une population de bienheureux attend plus haut la sainte femme, que l'Église appellera désormais la Reine du ciel. Tous les personnages sont remplis d'une joie si vive, un tel air de fête anime l'ensemble, et une si douce beauté rayonne sur les figures, que l'on croirait voir le séjour chimérique où l'homme, trompé dans ses vœux, place ingénument ses dernières espérances.

Tout prouve que le chef de l'école de Parme avait reçu de la nature la plus vive sensibilité; ses mérites sont de ceux qui exigent la tendresse d'une âme délicate. Il travaillait principalement pour satisfaire un besoin intérieur, pour envelopper d'une forme idéale ses émotions et ses rêves. La facilité avec laquelle il recevait des impressions le rendait à la fois timide et mélancolique : timide, parce qu'il redoutait la froideur, les tracasseries, la malveillance; mélancolique, parce que, dans la grande lutte de la vie, les moindres coups le frappaient au cœur. Les difficultés mêmes de l'art étaient pour lui un sujet d'inquiétudes et de tourments; il voyait trop bien les périls du sentier glorieux qu'il parcourait. Son style répond exactement à ces tendances de son caractère. La grâce des lignes, l'harmonie des couleurs, la finesse du clair-obscur, l'expression d'une gaieté douce et l'art de rendre les sentiments affectueux en composent les traits distinctifs. Dans la peinture, comme dans la réalité, il fuyait les scènes tragiques, les idées lugubres, les sinistres objets qui l'eussent rempli de douleur. La ligne droite lui inspirait une vive antipathie; ses contours sont uniquement formés de lignes courbes. « La convexe, dit Raphaël Mengs, qui avait fait du style de Corrège une étude spéciale, donne de l'ampleur, et la concave de la légèreté. De leur réunion, vient la grâce, qui est particulière au fameux Antonio Allegri. »

Vasari nous montre Antonio surchargé de famille, luttant contre l'indigence, et réduit à employer comme auxiliaire une opiniâtre avarice. On a engagé, sur ces différents points, de vives escarmouches; l'ardente polémique a eu pour conséquence d'établir les faits suivants. Le Corrège fut marié deux fois et eut des enfants de ses deux femmes : la première lui donna un fils et deux filles; la seconde mit au jour, en 1527, une troisième héritière du grand homme. Il était né lui-même d'une famille honorable, mais qui, selon toute vraisemblance, ne lui laissa aucune fortune. Ses travaux lui rapportèrent de bien moindres sommes que les œuvres contemporaines de Michel-Ange, de Raphaël et de Titien, n'en firent pleuvoir dans la bourse de leurs auteurs; des peintres médiocres gagnèrent eux-mêmes beaucoup plus. Si l'on additionne les prix qui lui

furent payés de 1520 à 1530, on n'obtient pas un total de mille ducats d'or : le ducat d'or était estimé douze livres; quand on supposerait que la rareté du numéraire en doublait la valeur, cela ne ferait après tout que vingt-quatre mille francs, ou deux mille quatre cents francs par année. Il n'y avait pas de quoi faire vivre Corrège dans l'opulence, lui qui n'épargnait rien pour ses tableaux. Il les peignait sur les cuivres, les toiles, les bois les meilleurs et les plus coûteux : il y prodiguait l'outremer, les laques, les verts d'une qualité supérieure; il empâtait, retouchait, harmoniait ses couleurs, séance tenante; bref, il n'économisait ni le temps ni l'argent, et déployait à l'égard de ses travaux une munificence royale. On dit même qu'il fit exécuter quelquefois en argile les modèles de ses personnages. Il n'est donc pas étonnant qu'il mourut fort pauvre, dans l'année 1534, à l'âge de quarante ans. Sa timidité mélancolique ne lui permettait pas d'exiger des prix assez forts, et ce grand homme, qui a peint tant de figures imaginaires, ne s'est pas cru assez d'importance pour nous conserver ses traits. Il forma cinq ou six élèves, parmi lesquels on distingue son propre fils, Pomponio Allegri, quoiqu'il n'ait pu apprendre de son père que les éléments du dessin; il avait douze ans, lorsque le glorieux artiste s'endormit du sommeil éternel.

L'autre honneur de l'école de Parme, François Mazzuoli, fut un homme extraordinairement précoce. Venu au monde dans la capitale du petit duché, en 1503 ou 1504, il se trouva orphelin de bonne heure. Son père, Philippe, avait exercé la peinture et s'était distingué par son adresse à reproduire les plantes. Ses deux frères, Michel et Pierilario, qui possédaient de plus grandes ressources intellectuelles, cultivaient également l'art du coloris. Ces honnêtes personnes entourèrent leur neveu de soins paternels. Il n'avait que seize ans, lorsqu'il peignit ce fameux *Baptême du Christ*, admiré encore de nos jours: on le plaça comme une merveille dans l'église de la Nunziata. Peu de temps après, François voulut essayer si la fresque l'embarrasserait plus que les tableaux à l'huile. Ayant fait heureusement cette épreuve en décorant une chapelle des moines noirs de Saint-Benoît, il poursuivit son labeur, et historia, sans désemparer, six autres chapelles du même édifice. Quoiqu'il n'eût pas pris les leçons de Corrège, sa manière avait une grande ressemblance avec le style de ce charmant génie; mais il ne dépouilla point sa nature pour revêtir une forme étrangère, et, quoique puisant l'inspiration aux mêmes sources que l'aimable peintre, il sut rester vraiment original. Le désir de voir des productions immortelles l'ayant conduit à Rome, il offrit au pape trois ouvrages qu'il avait exécutés avant son départ. Clément VII demeura surpris qu'un jeune homme de vingt ans eût tracé de pareilles images. Les ayant acceptées, il lui témoigna généreusement sa satisfaction, et le chargea d'orner la salle des Pontifes. Le nouveau venu se mit à étudier avec un soin extrême, avec un religieux amour, les grandes compositions du peintre des Madones et du peintre des Sibylles. Entre lui et ces brillants modèles, ce fut une lutte ardente, inspirée, de tous les jours et de toutes les heures. Dans cette muette bataille, il apprit à remporter d'infaillibles victoires. Le sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon, durant l'année 1527, le mit en danger de

mort. Il travaillait assidûment et oubliait les malheurs d'une époque funeste, lorsque des soldats envahirent son atelier. Il ne s'aperçut pas de leur présence, et les pillards, se plaçant derrière lui, examinèrent ce qu'il faisait; la beauté de l'œuvre les étonna au dernier point, leur rigueur s'adoucit, et ils le laissèrent continuer. L'artiste en fut quitte pour exécuter un grand nombre d'aquarelles, de dessins à la plume, que l'un d'eux, connaisseur et amateur, exigea de lui comme rançon. Mais d'autres soldats le firent prisonnier dans la rue et lui enlevèrent le peu d'argent qu'il possédait. Le Parmigianino fut donc contraint d'abandonner Rome, où avaient perpétuellement lieu des scènes atroces, où nulle idée, nulle image consolante ne s'offrait à lui. Son intention première était de regagner sa ville natale; mais Bologne le charma si fort qu'il y resta plusieurs années. Au bout de ce temps, il alla, en effet, habiter Parme, et y revint aussi pauvre qu'il en était sorti. On le chargea immédiatement de peindre une voûte dans l'église Notre-Dame *della Steccata;* plusieurs personnes le prièrent d'ailleurs de vivifier pour elles quelques toiles. Une nuisible folie vint malheureusement le détourner de sa route. Mécontent de sa position et jugeant que sa lenteur à concevoir ne lui permettait guère de l'améliorer par le travail, il chercha des ressources en dehors de son talent. Ce fut à l'alchimie que le pauvre artiste demanda aide et secours. La fausse déesse, comme tous les protecteurs, le berça d'espérances vaines : ses fourneaux dévoraient en quelques jours plus que Mazzuoli ne pouvait gagner en un mois. Préoccupé d'illusions magnifiques et de trompeuses recherches, il oubliait ses commandes. La fabrique de Notre-Dame, qui l'avait déjà payé au delà du prix convenu, le cita devant les tribunaux; il dut s'enfuir à Casal Maggiore, puis y reprendre sa palette. Mais, aussitôt qu'il eut gagné quelque argent, ses hallucinations le tourmentèrent de nouveau. Cet homme supérieur, d'une belle figure et de mœurs délicates, en vint à négliger complétement sa personne; il laissait croître sa barbe, ses cheveux, et dépérir son costume. Un flux de sang et une fièvre maligne, causés sans doute par les vapeurs de ses opérations chimiques, le délivrèrent enfin d'une existence importune, le 24 août 1540.

Émule du Corrège, ce fut aussi par la grâce qu'il brilla; mais, venu plus tard, il poussa trop loin la recherche de l'élégance, de la finesse et de la douceur; il est arrivé jusqu'à la mignardise. Habituellement toutefois, il ne dépasse point son but. Ses têtes sont d'une beauté rare, ses draperies d'une légèreté admirable, ses poses d'une facilité charmante. Une poésie voilée flotte sur ses tableaux comme un rayon brumeux d'automne. Il évite, encore plus qu'Antonio Allegri, les oppositions trop fortes, et ménage avec plus de soin les transitions des lignes et des couleurs. La délicatesse et l'harmonie sont parvenues dans ses ouvrages à leurs dernières limites.

Il eut pour élève et pour collaborateur, pendant un certain nombre d'années, son cousin Girolamo Mazzuoli. N'ayant guère travaillé qu'à Parme, Girolamo est peu connu au dehors; sa réputation n'égale point son mérite. La force de son coloris, sa science de la perspective et du clair-obscur, l'harmonie de ses teintes et la fécondité

de son imagination, lui eussent assuré partout une place d'honneur. A ces qualités, il joignit malheureusement beaucoup de défauts, et la rapidité de sa touche donnait fréquemment à ses toiles un air de décoration. Après lui, l'école de Parme ne mit au jour que de médiocres dessinateurs. L'habile Lanfranc, né dans la capitale des princes Farnèse, fut absorbé par l'école de Bologne.

Celle-ci avait eu de bonne heure sa saison printanière. Si Rome peut montrer une peinture exécutée au commencement du douzième siècle par deux artistes indigènes, la ville des Carrache n'en produisit pas moins de trois, à la fin du même siècle : Guido, Ventura et Ursone, sur l'existence et les travaux desquels on a des détails jusqu'à l'année 1248. En 1300, commença une période d'activité féconde : sous l'influence de Giotto, des maîtres vénitiens et du génie local, un grand nombre de coloristes peu célèbres mais fort habiles, peuplèrent de figures chimériques les monuments religieux, les hôtels de la noblesse et les demeures bourgeoises. On a formé de leurs œuvres trois collections intéressantes. Franco, élève d'Oderigi, fameux enlumineur dont le Dante fait l'éloge, s'illustra par son double talent de miniaturiste et de peintre. Son tableau le plus authentique représente la Vierge assise sur un trône, et porte la date de 1313 : il lui assigne la même place, dans l'estime des vrais juges, qu'au Florentin Cimabué, au Siennois Guido. Ses petits ouvrages sont traités comme des miniatures. Il forma de nombreux disciples, qui tous travaillèrent à orner Notre-Dame de Mezzarata; ce spacieux monument fut pour les peintres bolonais un lieu de concours, une sorte de lice générale, comme le *Campo-Santo* pour les peintres toscans. Une douce piété animait les élèves de Franco. Ils allaient, d'église en église, de monastère en monastère, figurer les scènes majestueuses de l'Ancien Testament, la vie sublime du Christ et ses touchantes paraboles. Mais, lorsqu'ils arrivaient à son martyre sur le Golgotha, plusieurs d'entre eux se sentaient moralement défaillir et ne pouvaient retracer ce cruel épisode. « C'est bien assez, disait Vital, que les Hébreux l'aient crucifié une fois et que les mauvais chrétiens renouvellent ce supplice tous les jours. » Lorenzo, son ami, se chargeait de l'exécution. Pour lui, le symbole de l'innocence prédestinée au malheur, Jésus dans sa crèche, était le motif qu'il aimait le mieux. Son élève, Jacopo Avanzi, montra le même excès de délicatesse; il ne voulut représenter pendant longtemps que la sainte Vierge, et il abandonnait à son fidèle collaborateur Simon la pénible tâche de faire couler le sang du Rédempteur. Quoiqu'on ait surnommé cet aide complaisant *Simon-des-Crucifix*, par suite de son rôle spécial, la dévotion exaltée, la pieuse tendresse de son ami l'influencèrent peu à peu. Lorsqu'ils peignirent ensemble, à Notre-Dame de Mezzarata, l'histoire du Christ, ils n'allèrent pas plus loin que la Cène; il fallut qu'un artiste ferrarais vînt retracer les douloureuses épreuves de la Passion et le sacrifice qui la termine.

Nulle part ces émotions chrétiennes n'ont laissé des traces plus vives, plus profondes et plus charmantes que dans les œuvres de Lippo Dalmasio; ayant voué, comme son maître Avanzi, un culte passionné à la fille de David, il ne coloria jamais que des

Madones. Lorsqu'il était sur le point de commencer un tableau, il s'y préparait la veille par un jeûne austère, et communiait le jour même, « afin d'épurer son imagination et de sanctifier son pinceau. » Une douce et intime poésie s'échappait alors de son âme, comme la source limpide des rochers. Ses Vierges eurent, en conséquence, une vogue extraordinaire, et l'on était presque honteux de ne pas posséder quelqu'une de ces merveilles. Dalmasio n'entra pas dans un monastère à la fin de ses jours, ainsi qu'on l'a cru longtemps : il se maria et sa femme lui survécut. Plusieurs morceaux qui ornent les églises de sa ville natale permettent encore de juger son talent. Le Guide avait pour ce peintre l'admiration la plus enthousiaste : on le surprit maintes fois comme extasié devant une de ses images, quand on les découvrait, les jours de fête, aux regards de la multitude. Les dernières pages de Dalmasio datent de l'année1409.

L'école bolonaise, après sa mort, subit une assez longue éclipse; elle ne reprit son lustre que grâce aux efforts de Marco Zoppo et de François Raïbolini.

Le premier passe habituellement pour en être le fondateur. Élève de Lippo Dalmasio, puis du Squarcione, il abandonna le style ingénu des anciens maîtres et adopta une manière plus libre, plus savante, plus moderne; les partisans exclusifs de cette manière lui attribuent donc le rôle de créateur et ne tiennent pas compte de ses devanciers. L'importance de ceux-ci est manifeste néanmoins; nous allons voir leur pieux génie éclairer de douces lueurs les ouvrages du Francia. Zoppo habita quelque temps Venise; il y peignit, pour un monastère de Pesaro, une toile qui porte la date de 1471. Ses nus égalent tout ce que ses contemporains ont fait de mieux, même Luca Signorelli; malgré son travail soigneux, malgré l'harmonie de ses couleurs, ses tableaux ont encore une certaine rudesse primitive.

François Raïbolini, que l'on nomme d'ordinaire Francia, vint au monde à Bologne en 1450. Ses parents, qui étaient d'honnêtes ouvriers, le placèrent tout jeune encore chez un orfévre. Il y déploya un talent de premier ordre; on n'avait jamais rien vu de plus beau que ses ciselures, ses figurines et ses nielles. Les Bentivoglio lui firent exécuter un bon nombre de pièces qui le rendirent célèbre, mais qui partagèrent le malheur de cette famille opulente, et furent détruites quand on l'expulsa de Bologne. Le travail qu'il préférait néanmoins, c'était la gravure des médailles; les coins qu'il exécuta pour Jules II le placèrent à la hauteur du fameux Caradosso, de Milan. Beaucoup de princes s'arrêtaient dans la ville, et faisaient faire par lui des modèles en cire, dont il leur expédiait plus tard les matrices. Tant qu'il vécut, les monnaies de Bologne ne portèrent pas d'autres empreintes que les siennes. Il avait quarante ans déjà, lorsqu'une nouvelle ambition vint tenter son esprit. La gloire de Mantegna, qu'il connaissait, et d'une foule d'autres artistes, lui inspira l'envie d'essayer s'il ne réussirait point dans la même carrière. Il apprit secrètement la pratique de l'art, puis il traça pour Bartolommeo Felicini, amateur distingué de la ville, une Madone assise, environnée de plusieurs personnages et adorée par le commettant. Donnée à l'église de la Miséricorde,

située *extra-muros*, cette peinture fut jugée si belle, que Jean Bentivoglio en demanda sur-le-champ une seconde au Francia; cette seconde terminée, il le pria d'en commencer une troisième. Raïbolini était un maître, dès ses débuts.

Sa manière a d'intimes rapports avec celle du Pérugin et avec celle de Jean Bellini. On ne peut toutefois le regarder comme un simple imitateur; des analogies plus ou moins étroites devaient l'unir aux hommes de son époque, mais la nature lui avait donné des facultés poétiques de premier ordre : il a, en conséquence, trouvé une forme qui lui est particulière, où la beauté ravissante des types le dispute à l'expression céleste des physionomies. Le charme qu'il répandait sur ses tableaux lui valut l'amitié de Raphaël : ces deux hommes, d'un talent si exquis, s'envoyèrent mutuellement leur portrait. L'artiste romain, ayant exécuté une *Sainte Cécile* pour une chapelle de l'église Saint-Jean, à Bologne, chargea Francesco de la faire placer lui-même; il ajoutait, dans sa lettre, que, s'il y trouvait quelque chose de défectueux, il le priait de le corriger. Mais Raïbolini demeura frappé d'admiration. La beauté de cette œuvre, selon Vasari, le découragea si fort, qu'il en mourut de chagrin pendant l'année 1518. C'est une histoire inventée à plaisir. Après la date en question, notre artiste peignit encore un grand nombre d'ouvrages, entre autres son fameux *Saint Sébastien*. Il ne termina sa carrière que le 7 avril 1533.

De l'atelier de François Raïbolini sortirent deux cent vingt élèves parmi lesquels se distinguèrent surtout son fils Giacomo, dont le style rappelle tellement celui de son père que l'on confond souvent leurs toiles, et Lorenzo Costa, qui à la grâce de son maître joignit une expression virile dans les têtes d'homme.

Sur un autre point du territoire bolonais un coloriste un peu antérieur au Francia s'était acquis une gloire différente, mais aussi vaste et aussi durable. Melozzo, de Forli, sut appliquer à l'art de peindre les voûtes les lois les plus rigoureuses et les plus difficiles de la perspective. « Cette science, nous dit Lanzi, avait fait des progrès assez marqués après Paolo Uccello, par le moyen de Pietro della Francesca, géomètre habile, et de quelques Lombards; mais produire une complète illusion, en historiant les coupoles, était un honneur réservé au Melozzo. » Quoiqu'il fût né dans l'opulence, aucune épreuve ne lui sembla trop pénible pour s'instruire et développer son talent. On croit qu'il reçut les leçons de Pietro della Francesca; mais il est hors de doute qu'il le connut à Rome pendant qu'il y travaillait en 1455. Une *Ascension du Rédempteur* qu'il peignit sur la voûte d'une chapelle à l'église des Saints-Apôtres, vers l'année 1472, causa un étonnement général. Le spectateur éprouvait une de ces illusions si douces qui, dans les époques primitives, donnent à l'art un charme et une puissance inconnus dans les temps de satiété, où une trop grande expérience a détruit tous les sentiments naïfs : on croyait réellement voir le Fils de Dieu percer la coupole et s'élancer à travers l'espace infini, escorté de deux anges. Au bout de cent cinquante ans, on forma et on réalisa l'audacieux projet de scier cette peinture pour la transporter au palais Quirinal. On lit auprès l'inscription suivante : « *Opus Melotii, Foroliviensis*,

qui summos fornices pingendi artem vel primus invenit, vel illustravit. » Il y a une assez grande analogie entre le style de Melozzo et celui de Mantegna. La lumière et les ombres sont dégradées avec un soin extrême, distribuées avec une adresse qui communique aux personnages et leur relief et leur apparence de mouvement. Il est fâcheux qu'il ne reste aucun détail sur l'existence du peintre. On ne connaît même pas au juste la date de sa naissance et l'époque de sa mort. D'après Paccioli, Melozzo vivait encore dans l'année 1494; Oretti assure qu'il termina ses jours en 1492, âgé de cinquante-six ans.

Un espace stérile, une sorte de lande inculte règne entre son décès et le moment où brillèrent les Carrache. Denis Calvaert, natif d'Anvers, s'y montre seul, comme un voyageur isolé. Cent trente-sept élèves apprirent de lui à manier le pinceau et dans le nombre se trouvaient l'Albane, Dominiquin et le Guide. Il prépara indubitablement la réforme de la Peinture italienne. Cette réforme n'appartient ni au Moyen Age ni à la Renaissance; nous terminerons donc ici notre histoire de l'école bolonaise, et ne jugerons pas les œuvres, les principes, l'influence des Carrache.

Quelques mots nous suffiront pour les autres écoles, attendu que leurs chefs, élevés dans un des grands centres de l'art italien, ont déjà presque tous passé devant nos yeux en qualité de disciples.

Atteinte par le courant électrique sorti de Florence, l'école siennoise, après un siècle de torpeur, se réveilla enfin de son long sommeil. Elle mit alors au jour des hommes d'un mérite secondaire, quoique très-habiles: comme Jacques Pacchiarotto, Jean-Antoine Razzi surnommé *le Sodoma*, Dominique Beccafumi et Baldassare Peruzzi, dont l'existence fut un long martyre, qui égala presque Raphaël, et n'a été apprécié que depuis sa mort.

L'école de Mantoue a pour toutes célébrités Mantegna et Jules Romain, en présence desquels nous avons déjà mis le lecteur; Primatice, que nous retrouverons en France, et Don Julio Clovio, miniaturiste charmant et délicat: un livre d'offices de la Vierge, destiné au cardinal Farnèse, ne l'occupa pas moins de neuf ans.

L'école de Modène n'a pas produit un seul artiste, même secondaire, qui ait droit de paraître dans une histoire abrégée de la Peinture italienne.

L'école de Crémone n'intéresse que les hommes spéciaux, les antiquaires laborieux. Dès l'année 1213, elle avait donné signe de vie; mais sa croissance s'arrêta bien avant qu'elle eût pu égaler ses sœurs de Florence, de Venise et de Rome. Elle ne mit au jour que les Campi, famille souple, habile, ingénieuse et féconde mais atteinte déjà par les maladies de la décadence, et le chevalier Trotti, élève préféré de Bernardino, le plus jeune des quatre frères. Ces cinq coloristes suivirent une méthode éclectique, analogue à celle des Carrache, et, au moyen d'une savante médication, voulurent ranimer la Peinture affaiblie.

L'école milanaise ne débuta qu'en 1335, époque où Giotto vint déployer dans la ville lombarde les inventions et les ressources de son génie créateur. Quoiqu'il n'eût

pu terminer les travaux commencés par lui, son exemple féconda l'imagination des habitants. On vit, peu après, se former des talents indigènes; mais ce fut un autre Florentin, Léonard de Vinci, dont nous avons précédemment jugé l'œuvre, qui fit parvenir à la maturité cette école adolescente. Beaucoup d'élèves apprirent sous sa direction à transporter sur la toile les formes les plus brillantes de la nature et les songes les plus radieux de la pensée. Bernardino Luini, poëte élégiaque, Gaudenzio Ferrari, poëte dramatique, employant tous les deux la palette et le pinceau pour rendre leurs sentiments; Lomazzo, peintre assez faible, mais utile écrivain, et les trois frères Procaccini, furent les meilleurs artistes que ses leçons ou ses tableaux instruisirent.

La gloire de l'école napolitaine date du dix-septième siècle et ne rentre point dans nos limites; Ferrare et Gênes ont produit beaucoup d'hommes distingués, mais pas un peintre supérieur. Nous ne ferons que mentionner le Piémont, qui possède une école très-obscure, très-pauvre en talents aborigènes, espèce d'hôtellerie où les dessinateurs ultramontains s'arrêtaient dans leurs excursions, lorsqu'ils apercevaient la chaîne majestueuse et les formidables sommets des Alpes.

ALLEMAGNE.

L'Allemagne fut le second pays de l'Europe où l'imagination moderne, éprise des beautés du monde extérieur, s'efforça de les reproduire par la Peinture. Nous passons donc tout à coup des molles et douces régions du Midi aux froides contrées du Nord; mais là nous retrouvons, dès l'origine, les qualités suaves qui distinguent les écoles primitives de l'Italie. Cette grâce juvénile est due à l'influence des idées chrétiennes : la rigueur de la température, l'absence complète de modèles antiques, le génie de la race allemande, lui ont d'ailleurs imprimé des caractères spéciaux. Un fait très-intéressant pour l'historien philosophe, c'est que l'art germanique a pris naissance et déployé surtout sa force dans les villes épiscopales, dans les domaines des princes ecclésiastiques. L'oppression y était moins grande, les lumières plus répandues, les esprits plus tournés vers le négoce et les occupations tranquilles, la distance du maître au sujet plus petite et les rangs moins marqués : le dogme évangélique rapprochait les différentes classes, établissait entre elles une égalité morale. La Peinture n'y donnait donc point à ses personnages l'expression d'une tristesse inquiète et d'un humble repentir, mais celle d'un calme naïf, d'une sage dévotion et d'une heureuse sécurité. Dans les villes, dans les États que gouvernaient des princes laïques, la force régnait sans partage; on ne se souvenait de la fraternité humaine que sur le lit de mort, et en présence du sombre avenir, deux mots résumaient la vie des citoyens : Tyrannie et Misère. Les têtes fictives ou réelles des tableaux portent, en conséquence, les traces d'une lutte douloureuse, annoncent la vigueur du caractère, ou une piété pleine de trouble, qui demande au ciel des consolations trop rares ici-bas.

Pendant le Moyen Age, les beaux-arts ne furent guère protégés, au delà du Rhin, que par des ecclésiastiques. Un certain nombre de ces précoces amateurs méritent qu'on les mentionne : saint Bernard, évêque d'Hildesheim à la fin du dixième siècle, fit exécuter des travaux considérables, et il avait l'habitude d'emmener avec lui des artistes dans ses voyages, pour copier sur la route les œuvres les plus remarquables; de 1009 à 1035, Meinwerk, qui portait la mitre épiscopale de Paderborn, construisit non-seulement la cathédrale, incendiée après sa mort, et plusieurs autres édifices, mais développa l'enseignement de la Peinture dans l'école attachée à la basilique métropolitaine; Ellinger, abbé du couvent de Tegernsee, en Bavière, de 1017 à 1048, ordonna de peindre les voûtes de son église et se rendit fameux par son talent de miniaturiste; un religieux du monastère de Scheyern, nommé Conrad, obtint aussi une grande réputation, au milieu du treizième siècle, en décorant de figures et d'arabesques les livres qu'il composait; Agnès de Meissen, abbesse de Quedlinbourg, morte vers 1205, encouragea tous les arts et broda des tapisseries, enlumina de pieux volumes, avec une adresse supérieure. Le mariage de l'empereur Othon II, qui épousa la princesse grecque Théophanie en 972, exerça, d'une autre part, une assez vive influence sur l'art germanique; des rapports continuels s'établirent entre l'Allemagne et la cour de Byzance, dernier refuge des traditions gréco-romaines. Il faut bien le dire cependant, presque toutes les œuvres coloriées du Moyen Age furent peintes sur les manuscrits et sur les murailles; nous aurons à mentionner peu de tableaux proprement dits.

La plus ancienne image de cette espèce au delà du Rhin se trouve actuellement dans le *Provincial Museum* de Munster, et décorait jadis le cloître de Saint-Walbourg, à Soest, en Westphalie. Elle représente le Christ trônant sur l'arc-en-ciel, avec quatre saints à ses côtés. Le style, évidemment byzantin, prouve que ce morceau date d'une époque antérieure au treizième siècle. Les tables d'argent que possède l'église Sainte-Ursule à Cologne, et où sont figurés les apôtres, occupent le second rang dans l'ordre chronologique; l'une d'elles porte le millésime de 1224. Elles ornent l'autel central du chœur et le mur de l'aile droite. Quoique le temps les ait endommagées, quoiqu'elles aient perdu la vivacité de leurs couleurs, spécialement les dernières, on n'y voit pas de retouches. Les apôtres sont assis et pleins de gravité; les contours se laissent à peine saisir, mais l'œuvre n'en reste pas moins précieuse, comme spécimen de l'art gothique venant prendre la place des formes romanes. D'autres tableaux du même style, qui nous ont été conservés, n'offrent malheureusement pas de date. On voit au Musée de Berlin deux remarquables peintures : l'une représente deux anges élevant un ostensoir; l'autre, le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie. Ce sont des figures à mi-corps dont les têtes ont une proportion satisfaisante, et, quoique un peu pleines, ne manquent ni de pureté ni de noblesse; elles se distinguent, en outre, par une expression de franchise et de calme douceur. Il y règne un naturel charmant, une grâce juvénile et un air d'innocence virginale, que l'on admire surtout dans un ange du premier tableau. Le coloris est d'ailleurs très-fin et sem-

blable à celui des miniatures contemporaines; des lignes obscures dessinent les contours. Un bon nombre d'ouvrages, en partie fort intéressants, qui remontent à la même époque, ornent les édifices de Nuremberg, entre autres les églises de Saint-Sébald et de Saint-Laurent. Un des plus remarquables est une *Sainte Anne*, placée dans le chœur de la première et portant sur ses genoux Marie avec son fils; divers saints les entourent. Un tableau encore meilleur se trouve à Saint-Laurent, près de la porte de la sacristie; c'est une *Madone* qui tient entre ses bras son divin nourrisson : une grâce toute particulière embellit la tête de la Vierge. L'église Notre-Dame et la galerie du château renferment aussi diverses images de ce style, mais la plupart d'un ordre inférieur. On observe déjà dans quelques-unes les premiers indices de la manière qui distingua par la suite l'école de Nuremberg : les contours ont, en général, une certaine dureté.

Cologne et la Westphalie, la Souabe et la Bavière furent les endroits où la Peinture allemande fit les plus sérieux efforts, jusqu'au milieu du quatorzième siècle, pour vaincre les difficultés d'un noviciat pénible et obtenir le droit de porter la glorieuse couronne des maîtres.

Pendant la seconde moitié de ce siècle, une brillante école apparut dans la Bohême comme un rapide météore. Charles IV, roi du pays, aimait le luxe et les beaux-arts. Envoyé en France dès l'âge de huit ans, il s'y façonna aux élégantes manières qui rendaient alors célèbre la cour de Charles-le Bel, et profita si bien des enseignements de la Sorbonne, qu'il dépassa l'attente de son père. Monté sur le trône, il encouragea tous les travaux utiles, fit élever de nombreux monuments, les orna de sculptures et de peintures. En 1348, deux années après son sacre, les peintres de Bohême formèrent une corporation qui se maintint plus d'un siècle; l'acte primitif existe encore. Les membres principaux de cette association furent : Théodoric, de Prague; Kunze et Nicolas Wurmser, de Strasbourg. L'Italien Thomas, de Modène, exécuta aussi pour Charles IV un certain nombre de tableaux qui portent sa signature. Des fresques, des images sur bois dans le château de Karlstein, dans la basilique métropolitaine consacrée à saint Veit, dans l'église de Stein, et quelques autres peintures conservées dans la galerie autrichienne du Belvédère, sont les produits les plus importants que nous ait légués cette école. La chapelle du premier édifice contient cent trente bustes de pieux personnages exécutés par Théodoric, de Prague. Les autres morceaux représentent *Dieu le Père*, la *Salutation angélique*, la *Visitation*, *Marie tenant son Fils*, l'*Adoration des mages*, l'*Ecce Homo*, la *Mise en croix*, quelques empereurs et quelques saints accomplissant des actes de dévotion. Les artistes ont évidemment cherché à produire des effets du genre noble, mais n'ont pas réussi : leur exécution manque de délicatesse, de fraîcheur et de dignité; les bras, les mains, les jambes et les pieds sont surtout d'une grande lourdeur. On remarque une absence fâcheuse de caractère dans la plupart des figures : les yeux ne regardent pas; des bouches larges et épaisses sont surmontées de gros nez ronds. Un fort petit nombre de têtes rappellent la grâce

Pendant le Moyen Age, les beaux-arts ne furent guère protégés, au delà du Rhin, que par des ecclésiastiques. Un certain nombre de ces précoces amateurs méritent qu'on les mentionne : saint Bernard, évêque d'Hildesheim à la fin du dixième siècle, fit exécuter des travaux considérables, et il avait l'habitude d'emmener avec lui des artistes dans ses voyages, pour copier sur la route les œuvres les plus remarquables; de 1009 à 1035, Meinwerk, qui portait la mitre épiscopale de Paderborn, construisit non-seulement la cathédrale, incendiée après sa mort, et plusieurs autres édifices, mais développa l'enseignement de la Peinture dans l'école attachée à la basilique métropolitaine; Ellinger, abbé du couvent de Tegernsee, en Bavière, de 1017 à 1048, ordonna de peindre les voûtes de son église et se rendit fameux par son talent de miniaturiste; un religieux du monastère de Scheyern, nommé Conrad, obtint aussi une grande réputation, au milieu du treizième siècle, en décorant de figures et d'arabesques les livres qu'il composait; Agnès de Meissen, abbesse de Quedlinbourg, morte vers 1205, encouragea tous les arts et broda des tapisseries, enlumina de pieux volumes, avec une adresse supérieure. Le mariage de l'empereur Othon II, qui épousa la princesse grecque Théophanie en 972, exerça, d'une autre part, une assez vive influence sur l'art germanique; des rapports continuels s'établirent entre l'Allemagne et la cour de Byzance, dernier refuge des traditions gréco-romaines. Il faut bien le dire cependant, presque toutes les œuvres coloriées du Moyen Age furent peintes sur les manuscrits et sur les murailles; nous aurons à mentionner peu de tableaux proprement dits.

La plus ancienne image de cette espèce au delà du Rhin se trouve actuellement dans le *Provincial Museum* de Munster, et décorait jadis le cloître de Saint-Walbourg, à Soest, en Westphalie. Elle représente le Christ trônant sur l'arc-en-ciel, avec quatre saints à ses côtés. Le style, évidemment byzantin, prouve que ce morceau date d'une époque antérieure au treizième siècle. Les tables d'argent que possède l'église Sainte-Ursule à Cologne, et où sont figurés les apôtres, occupent le second rang dans l'ordre chronologique; l'une d'elles porte le millésime de 1224. Elles ornent l'autel central du chœur et le mur de l'aile droite. Quoique le temps les ait endommagées, quoiqu'elles aient perdu la vivacité de leurs couleurs, spécialement les dernières, on n'y voit pas de retouches. Les apôtres sont assis et pleins de gravité; les contours se laissent à peine saisir, mais l'œuvre n'en reste pas moins précieuse, comme spécimen de l'art gothique venant prendre la place des formes romanes. D'autres tableaux du même style, qui nous ont été conservés, n'offrent malheureusement pas de date. On voit au Musée de Berlin deux remarquables peintures : l'une représente deux anges élevant un ostensoir; l'autre, le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie. Ce sont des figures à mi-corps dont les têtes ont une proportion satisfaisante, et, quoique un peu pleines, ne manquent ni de pureté ni de noblesse; elles se distinguent, en outre, par une expression de franchise et de calme douceur. Il y règne un naturel charmant, une grâce juvénile et un air d'innocence virginale, que l'on admire surtout dans un ange du premier tableau. Le coloris est d'ailleurs très-fin et sem-

blable à celui des miniatures contemporaines; des lignes obscures dessinent les contours. Un bon nombre d'ouvrages, en partie fort intéressants, qui remontent à la même époque, ornent les édifices de Nuremberg, entre autres les églises de Saint-Sébald et de Saint-Laurent. Un des plus remarquables est une *Sainte Anne*, placée dans le chœur de la première et portant sur ses genoux Marie avec son fils; divers saints les entourent. Un tableau encore meilleur se trouve à Saint-Laurent, près de la porte de la sacristie; c'est une *Madone* qui tient entre ses bras son divin nourrisson : une grâce toute particulière embellit la tête de la Vierge. L'église Notre-Dame et la galerie du château renferment aussi diverses images de ce style, mais la plupart d'un ordre inférieur. On observe déjà dans quelques-unes les premiers indices de la manière qui distingua par la suite l'école de Nuremberg : les contours ont, en général, une certaine dureté.

Cologne et la Westphalie, la Souabe et la Bavière furent les endroits où la Peinture allemande fit les plus sérieux efforts, jusqu'au milieu du quatorzième siècle, pour vaincre les difficultés d'un noviciat pénible et obtenir le droit de porter la glorieuse couronne des maîtres.

Pendant la seconde moitié de ce siècle, une brillante école apparut dans la Bohême comme un rapide météore. Charles IV, roi du pays, aimait le luxe et les beaux-arts. Envoyé en France dès l'âge de huit ans, il s'y façonna aux élégantes manières qui rendaient alors célèbre la cour de Charles-le Bel, et profita si bien des enseignements de la Sorbonne, qu'il dépassa l'attente de son père. Monté sur le trône, il encouragea tous les travaux utiles, fit élever de nombreux monuments, les orna de sculptures et de peintures. En 1348, deux années après son sacre, les peintres de Bohême formèrent une corporation qui se maintint plus d'un siècle; l'acte primitif existe encore. Les membres principaux de cette association furent : Théodoric, de Prague; Kunze et Nicolas Wurmser, de Strasbourg. L'Italien Thomas, de Modène, exécuta aussi pour Charles IV un certain nombre de tableaux qui portent sa signature. Des fresques, des images sur bois dans le château de Karlstein, dans la basilique métropolitaine consacrée à saint Veit, dans l'église de Stein, et quelques autres peintures conservées dans la galerie autrichienne du Belvédère, sont les produits les plus importants que nous ait légués cette école. La chapelle du premier édifice contient cent trente bustes de pieux personnages exécutés par Théodoric, de Prague. Les autres morceaux représentent *Dieu le Père*, la *Salutation angélique*, la *Visitation*, *Marie tenant son Fils*, l'*Adoration des mages*, l'*Ecce Homo*, la *Mise en croix*, quelques empereurs et quelques saints accomplissant des actes de dévotion. Les artistes ont évidemment cherché à produire des effets du genre noble, mais n'ont pas réussi : leur exécution manque de délicatesse, de fraîcheur et de dignité; les bras, les mains, les jambes et les pieds sont surtout d'une grande lourdeur. On remarque une absence fâcheuse de caractère dans la plupart des figures : les yeux ne regardent pas; des bouches larges et épaisses sont surmontées de gros nez ronds. Un fort petit nombre de têtes rappellent la grâce

des peintres de Cologne. Les draperies ont généralement de la richesse et de la légèreté; le coloris se distingue, en outre, par une douceur que n'offrent pas les œuvres gothiques. Cette manière se propagea hors de la Bohême, comme le témoigne un tableau d'autel que l'on voit à Muhlhausen, sur le Neckar. Wenceslas, héritier de Charles IV, ne laissa point les arts sans protection; mais la guerre des Hussites vint frapper l'école naissante; elle n'a depuis lors mis au jour que des œuvres éparses, comme dans une longue convalescence dont elle n'a jamais pu sortir.

La lumière qui se retirait de la Bohême se leva sur les collines du Rhin. Au bord du grand fleuve germanique, la Peinture allemande atteignit pour la première fois l'idéal. Vers la fin du quatorzième siècle, les artistes de Cologne portèrent le genre gothique à sa plus haute perfection. Le premier, maître Wilhelm ou Guillaume, naquit dans le hameau de Herle, près de la ville des rois mages. Les anciennes chroniques locales le citent dès l'année 1360. On possède un contrat passé par lui, en 1370, pour le loyer d'une maison. Une note découverte sur les registres de l'église de Sainte-Colombe nous apprend qu'il était marié, que sa femme se nommait Jutta, et que les deux époux vivaient dans l'aisance. La *Chronique de Limbourg* dit en parlant de lui, à l'année 1380 : « Il y avait alors à Cologne un peintre nommé Wilhelm; c'était le » meilleur de toutes les contrées allemandes, suivant l'opinion des maîtres : il a peint » les hommes de toute forme, comme s'ils étaient en vie. » L'*Histoire de Trèves*, par Hontheim Frodom, le mentionne, sous la même date, à peu près dans les mêmes termes, et Pierre Herp, dans ses *Annales des dominicains de Francfort*, répète le passage que nous venons de traduire. Ces textes suffisent, et au delà, pour prouver l'existence de Wilhelm. Malheureusement, on ne connait pas de lui un seul tableau signé; il a donc fallu reconstituer son œuvre par une suite d'habiles conjectures. Le premier panneau qu'on lui ait attribué orne la tombe de Cuno, archevêque de Trèves, dans l'église Saint-Castor, à Coblentz; il fut peint en 1388 et figure le Rédempteur sur la croix : au pied de l'instrument fatal s'agenouille l'Électeur. La beauté de l'exécution, le caractère fortement individuel des traits, avantage rare à cette époque, et la date de l'image, sont les causes principales qui en font désigner Wilhelm comme l'auteur. Le triptyque du grand autel de Sainte-Claire à Cologne, une *Vierge* du musée de cette ville, la *Sainte Véronique* de la collection Boisserée, un petit autel que l'on voit chez M. Delassaulx, à Coblentz, et deux ouvrages du musée de Berlin, ont paru offrir le même style et pouvoir être déclarés du même artiste. La douceur, le calme, l'ingénuité de l'expression, une élégance à moitié naïve, à moitié coquette, distinguent toutes ces pages. Les formes du corps sont élancées, les têtes rondes, les mentons un peu pointus, les bouches petites et les lèvres saillantes. Des plis faciles et bien jetés, un coloris vif et cependant harmonieux, achèvent de caractériser la manière du peintre. Ses types manquent de variété, d'individualité, en même temps que d'une certaine noblesse héroïque. Il fit un bon nombre d'élèves, comme des tableaux secondaires en portent témoignage.

Son plus brillant disciple fut maître Stephan, ou Étienne. On possède encore moins de détails sur son existence que sur celle de Guillaume; il n'est même, jusqu'à un certain point, que le produit d'une recomposition historique. Cherchant le nom de l'artiste qui a exécuté le fameux retable de la cathédrale, on pensa le voir désigné dans une note du journal de voyage écrit par Albert Dürer : « *Item*, donné deux blancs, pour faire ouvrir le tableau que maître Étienne, de Cologne, a peint. » Jadis effectivement ce triptyque ornait la chapelle de l'hôtel de ville, où on ne le voyait sans rémunération que pendant les offices. Un autre passage de Quaden von Kinkelbach, dans son livre intitulé *Gloire de la nation allemande*, nous apprend que l'habile dessinateur mourut à l'hôpital. Comme certains bourgeois de Cologne rapportaient malignement ce fait devant Albert Dürer, pour mettre leur richesse en opposition avec l'indigence habituelle des artistes, le grand peintre leur répliqua : « Oui, vous avez bien lieu d'être fiers; ce sera un bel honneur pour vous que d'avoir laissé périr d'une manière si cruelle et de traiter si dédaigneusement un homme qui aurait pu vous rendre illustres! » Le dénûment de Stephan explique pourquoi on ne trouve dans les archives et papiers de la ville aucun acte qui le concerne.

Le triptyque de la cathédrale représente, au milieu, l'*Adoration des mages;* sur les ailes, *Saint Géréon* et *Sainte Ursule;* au dehors, l'*Annonciation*. Quelques lignes incertaines semblent former la date de 1410. C'est la plus belle œuvre de l'école allemande primitive. Nous en avons étudié avec soin les caractères, et voici les résultats de notre observation. Dans les quatre morceaux domine une recherche exagérée de l'harmonie : les traits s'arrondissent, les formes s'effacent, les sourcils disparaissent; les cheveux et la barbe d'un des rois mages se fondent presque avec la chair. L'extrême douceur des têtes féminines leur donne l'air un peu trop jeune : on croirait voir des adolescentes plutôt que des personnes adultes. Les yeux sont petits, comme dans les œuvres de Pérugin, les faces larges, les fronts hauts et bombés. Sainte Ursule, entre autres, a des tempes spacieuses, un grand front, un occiput presque nul, les oreilles à l'extrémité du profil. Les ombres des carnations offrent des teintes verdâtres; les clairs tirent sur le blanc pur. Les cheveux crêpelés, nattés, déroulés, les turbans et les diverses coiffures rappellent les Van Eyck, de même que le soin avec lequel sont imités le satin, le velours, le damas, les perles, les diamants, les armures et les tapis. La terre est couverte de fleurs, comme dans les œuvres brugeoises. D'autres analogies, que nous passons sous silence, rapprochent les deux écoles. Les mains sont déjà d'un fini précieux, mais les visages manquent de détails.

L'identité de manière a fait attribuer à Étienne plusieurs autres tableaux qui forment une petite collection. Elle permet d'apprécier toute sa grâce et toutes ses ressources naturelles, de bien saisir les tendances de la vieille école rhénane. On trouvera des renseignements sur ses œuvres, dans Kugler, dans Hotho et dans mon *Histoire de la Peinture allemande*. Nous ne citerons que les fragments d'un vaste retable qui

ornait jadis l'abbaye bénédictine d'Heisterbach, près de Bonn; ils ont passé, des frères Boisserée, au roi de Bavière. Un homme aussi habile qu'Étienne ne pouvait manquer d'exercer une influence énergique; des provinces éloignées la subirent : elle pénétra jusque dans la Saxe, en passant par la Westphalie, jusque dans la Souabe et l'Alsace, en passant par Trèves et Francfort.

Mais deux artistes de génie enlevèrent à ce maître élégant le sceptre de la Peinture, qu'il portait si bien. Après avoir imité de l'école rhénane un grand nombre d'effets et de dispositions, les Van Eyck élargirent considérablement le domaine de leur devancière. A l'aide d'un procédé nouveau et de combinaisons nouvelles, ils créèrent, pour ainsi dire, tout un monde poétique. L'Allemagne surprise ne crut pouvoir assez le contempler, et, dans son admiration profonde, s'oublia elle-même. Les tableaux que l'on regarde avec peu de vraisemblance comme exécutés par le graveur Israël de Mecheln ou de Meckenen dans la seconde moitié du quinzième siècle démontrent hautement que l'art germanique suivait à cette époque les traces de la Peinture néerlandaise. Quel que soit l'auteur réel de ces ouvrages, il possédait un magnifique talent. S'il se laissa modifier par le style brugeois, il fut loin de perdre tout caractère individuel. Son originalité manifeste le mit en état de devenir un centre à son tour; c'est ce que prouvent un grand nombre de peintures trouvées dans les édifices de Cologne et des environs. Le génie flamand remonta ensuite le cours du Rhin et alla éveiller en Alsace l'émulation de Martin Schœn, qui s'était fixé à Colmar, quoique originaire de la Franconie (1470-1486). De l'Alsace, l'inspiration gagna la Souabe; Frédérick Herlin, de Nordlingen, était déjà fameux dans cette dernière ville dès l'année 1467. Puis, Holbein le père à Augsbourg, Jarenus en Westphalie, Jean Grünewald et Conrad Fyoll à Francfort, Michel Wohlgemuth à Nuremberg, furent visités par le souffle poétique de la Néerlande. Il effleura aussi Albert Dürer, qui, malgré sa puissante organisation, demeura le disciple et l'obligé des frères Van Eyck. Cet homme célèbre vint au monde en 1471. Son père était un Hongrois qui avait abandonné sa patrie, longtemps habité la Flandre, et choisi enfin pour dernier séjour la ville de Nuremberg, où il avait épousé une Allemande et pratiquait son métier d'orfévre. Il enseigna lui-même à son fils les éléments du dessin. « Mon père était très-content de moi, dit ce dernier dans son autobiographie, parce qu'il me voyait soigneux et laborieux. Il m'envoya donc à l'école, et, dès que je sus lire et écrire, me retira pour m'apprendre l'orfévrerie; mais, quand je pus bien travailler, mon goût me porta de préférence vers la Peinture. J'en instruisis mon père, qui fut d'abord peu satisfait et regretta le temps qu'il avait perdu à m'enseigner son art; il ne voulut point toutefois contrarier mon penchant. Le jour de Saint-André, l'an de Notre Seigneur 1486, il m'engagea pour trois années comme apprenti chez le peintre Michel Wohlgemuth. » Lorsque ce noviciat fut terminé, Albert Dürer visita une portion de l'Allemagne, des Pays-Bas et de l'Italie, où il retourna une seconde et une troisième fois. En 1494, il épousa la fille d'un habile mécanicien, nommée Agnès Frey. Il

ne connut plus le repos depuis lors, et finit par mourir de chagrin à l'âge de cinquante-sept ans.

Les œuvres d'Albert Dürer offrent un mélange singulier de fantastique et de réel. Les deux tendances principales des hommes du Nord s'y trouvent partout associées et représentées. La pensée de l'artiste l'emporte sans cesse dans le monde des abstractions et des chimères; sa conscience des difficultés de la vie, sous un ciel âpre et froid, le ramène vers les détails de l'existence. Il aime donc les sujets philosophiques et surnaturels d'une part, tandis que de l'autre son exécution minutieuse se cramponne à la terre. En même temps qu'il suivait ces deux principes contradictoires, il se laissait entraîner par l'amour de l'hyperbole. Ses types, ses gestes, ses poses, la musculature de ses nus, les plis sans nombre de ses draperies, ses expressions de joie, de douleur et de haine ont un caractère manifeste d'exagération. La grâce lui manque d'ailleurs : une rudesse toute septentrionale a fermé la voie aux qualités douces. Les panneaux d'Albert Dürer sentent le Teuton, le vieux barbare des hordes germaniques. Il portait lui-même une longue chevelure comme les rois francs. Sa belle couleur, la fermeté savante de son dessin, son grand caractère, sa profonde pensée, la poésie souvent terrible de ses compositions, le placent au rang des maîtres. Colmar possède de lui treize tableaux, de grandes dimensions, qui ornent la bibliothèque publique. A Paris, on peut voir deux peintures de sa main chez M. de Quedeville, amateur passionné des beaux-arts. Ce ne sont pas les moindres ornements de sa précieuse collection, petit sanctuaire consacré à la gloire des anciennes écoles. L'un de ces morceaux représente le Messie couronné d'épines; l'autre, Jésus portant sa croix sur le chemin du Calvaire. On y remarque tous les défauts et tous les mérites du grand peintre. Le Christ a le corps entièrement jaspé de sang par suite de sa flagellation. Dans ces deux ouvrages, il est accablé de douleur et manque de la noblesse idéale que l'on aime à lui prêter. La peinture est d'un éclat, d'un fini admirable et d'une conservation étonnante. Pour les tableaux de l'église Saint-Gervais, réunis dans un même cadre, nous doutons fort qu'ils soient d'Albert Dürer; nous les croyons plutôt exécutés par un artiste néerlandais pendant les premières années du seizième siècle.

Le prince de l'école germanique entraîna sur ses pas un grand nombre d'élèves et d'imitateurs. Jean Wagner, de Kulmbach, Henri Aldgrever, Jean Scheuffelin, Barthélemy Beham, suivirent fidèlement ses traces. Mais son plus brillant disciple fut Albert Altdorfer, homme d'une imagination vaste et opulente, qui a su dérouler dans ses tableaux des perspectives sans bornes et faire mouvoir des milliers d'acteurs.

Si Albert Dürer se présente à nous comme le peintre énergique de la vieille Allemagne, Lucas Cranach en fut le peintre gracieux. Son nom de famille était Sunder; celui par lequel on le désigne habituellement vient du lieu de sa naissance, Cranach, près de Bamberg. Vigoureux dans ses tableaux, Albert Dürer montrait dans sa conduite une faiblesse indigne de son talent, faiblesse qui le soumit en esclave à sa

femme; doux et ingénieux dans ses peintures, Cranach fut dans la vie réelle d'une fermeté inébranlable. Quoiqu'il eût épousé une personne très-laide, il lui témoigna une constante affection. Lorsque l'électeur de Saxe, Frédéric-le-Magnanime, son protecteur et son ami, eut été fait prisonnier par Charles-Quint, il le suivit de donjon en donjon, lui lisant la Bible, et ornant de fraîches images les murailles de ses cachots. Après quelques années d'épreuves, ils rentrèrent tous deux solennellement à Weimar. Lucas y mourut en 1553; il avait atteint l'âge de quatre-vingt-un ans, et fut enseveli dans le cimetière de l'église Saint-Jacques.

Il avait, comme Albert Dürer, un goût prononcé pour le fantastique; mais, au lieu de choisir les plus sombres des légendes populaires, il traitait les plus riantes. Son imagination naïve et gracieuse voyait le monde sous d'agréables couleurs. Il excelle principalement dans les têtes de femmes; quoiqu'il n'eût pas un grand savoir anatomique, il aimait à représenter des jeunes filles nues. Un voile transparent flotte sur quelque partie de leurs corps, moins pour la dérober aux yeux que pour montrer l'habile manière dont l'artiste savait peindre un tissu diaphane. Ses personnages mâles ont, la plupart du temps, une faible valeur. Nul n'a peut-être mieux rendu les airs provoquants, l'insidieuse finesse, l'élégante corruption, la versatilité des courtisanes. Les sujets qu'il emprunte aux anciens revêtent sous son pinceau la forme d'une tradition germanique. Ces tableaux ingénus déroutent les archéologues et charment les poëtes. Cranach eut peu d'élèves; le plus connu est son propre fils, Lucas Cranach le jeune, qui a souvent exagéré les tendances de son père et abusé quelquefois des teintes roses.

Avec Albert Dürer et Cranach l'ancien, lutte de gloire et d'importance le fameux Holbein. Né à Augsbourg en 1498, il apprit les secrets de son art dans l'atelier paternel. Jean Holbein le vieux était un imitateur des Flamands, un peintre irrégulier, qui passait de la rudesse et de l'hyperbole à la grâce et à la douceur. Il vint se fixer en Suisse, dans la ville de Bâle, lorsque l'héritier de son nom était très-jeune encore. Ce fut là que ce dernier donna les premiers signes de son mérite extraordinaire. Ayant par malheur épousé une femme revêche et impérieuse, il n'eut d'autre moyen d'échapper à la servitude que de s'enfuir en Angleterre. Thomas Morus l'accueillit avec une extrême bienveillance; au bout de trois ans, il devint l'artiste préféré de Henri VIII. Tous les grands seigneurs se disputèrent dès lors ses ouvrages. Après avoir mené une splendide existence, il mourut de la peste en 1554, et fut jeté dans une de ces fosses communes où l'on précipitait les victimes du mal contagieux.

Peu d'hommes ont su reproduire aussi habilement les formes individuelles : ce sont des êtres vivants que de pareilles images; leur couleur brillante, ferme et polie comme un émail, nous a conservé non-seulement les traits, les moindres particularités de la figure et les proportions du buste, mais encore tous les signes qui indiquent l'énergie ou la faiblesse du caractère, les passions bonnes et mauvaises, les souffrances et les joies passées, les habitudes et les goûts, l'éducation et le rang social. Le

peintre étudiait la nature avec un soin extrême, pour la retracer avec une patience ingénue. Pas un détail ne manque, et toutefois la minutie de l'exécution ne trouble point l'harmonie de l'ensemble. Quoique moins nombreux, ses ouvrages d'histoire ne le cèdent en rien à ses portraits. La grâce et la noblesse y accompagnent toujours la vérité. Sa fameuse *Danse des morts* prouve, en outre, qu'il savait monter le cheval mystérieux qui mène dans le pays des rêves. Le génie fantastique des Allemands n'a rien créé de plus profond et de plus railleur.

Après ces trois grands maîtres, les arts auraient, sans le moindre doute, continué de fleurir dans les États germaniques, si la guerre de Trente Ans n'était venue passer au fil de l'épée toutes les espérances de la nation. Des troupes féroces incendiaient les villes pour se chauffer pendant l'hiver : la Peinture expira dans le sang des citoyens égorgés ou sous les ruines fumantes des édifices.

PAYS-BAS.

Les populations allemandes, établies à l'occident du Rhin et de l'Ems, puis modifiées par leur séjour, semblèrent emprunter aux influences locales non-seulement un goût plus vif pour les beaux-arts, mais des facultés nouvelles. Leur imagination s'éprit de l'architecture, de la Peinture, de la sculpture, et négligea les formes littéraires. La parole n'était pas assez substantielle pour leur nature positive. Sauf la cathédrale de Fribourg, tous les grands monuments de la vallée du Rhin embellissent la rive gauche; c'est là un fait très-curieux et très-significatif. La Peinture allemande naquit de même sur la rive gauche, à Cologne. Elle s'enfonça peu à peu dans le cœur des Pays-Bas, en débutant par Maas-Eyck, ville limitrophe du duché de Juliers. Avant cette époque, la Néerlande n'avait donné aucun indice de sa gloire future, quoique plusieurs princes eussent encouragé les beaux-arts : les comtes de Flandre soudoyaient des peintres officiels; la plupart n'étaient que des espèces de décorateurs, employés surtout à orner les bannières, au moyen de couleurs détrempées dans l'huile : les archives flamandes indiquent un grand nombre de payements pour ces sortes de travaux. Deux artistes qui recevaient une pension de Louis de Mâle, Jean de Hasselt et Melchior Broederlain, exécutaient des œuvres plus difficiles et plus méritoires : le premier touchait annuellement vingt livres de *gros*. Philippe-le-Hardi leur conserva leur place et leurs émoluments; il faisait au second une rente de deux cents livres ordinaires. En 1386, Jean de Hasselt coloria un tableau d'autel, par ordre de son maître, pour l'église des Cordeliers, à Gand : une somme de soixante francs fut sa récompense. Broederlain peignit à son tour, en 1398, deux pages d'autel pour les Chartreux de Dijon. Aux fonctions d'artistes de la cour, ils joignaient habituellement celles de valets de chambre, comme un peu plus tard Jean Van Eyck. On ignore ce que sont devenues leurs compositions. Un *Crucifiement*, exécuté à la gomme, que j'ai découvert dans la chambre des marguilliers de l'église Saint-Sauveur à Bruges, un

autre *Calvaire*, de l'ancienne collection Van Ertborn, qui provient d'Utrecht et porte la date de 1363, nous offrent les seuls spécimens connus de la Peinture néerlandaise sur panneaux, avant le quinzième siècle. Une œuvre analogue, qui était encore chez M. Imbert, de Bruges, en 1831, a depuis lors été vendue, et personne ne peut dire où elle se trouve. Jean Malouel et Henri Bellechose de Brabant, peintres officiels de Jean-sans-Peur, ne paraissent pas avoir eu grand mérite. Le degré de perfection, où les Van Eyck portèrent tout d'un coup l'art du coloris, fut donc une étonnante conquête et le résultat d'un génie extraordinaire, bien que l'école rhénane eût frayé la voie. Ils naquirent à Maas-Eyck, mot qui veut dire *Eyck-sur-Meuse*, et, selon l'habitude constante de l'époque, prirent le nom de leur ville natale, comme les seigneurs prenaient celui de leurs fiefs, mais laissèrent de côté la désignation accessoire. Un peintre français, originaire d'Arcis-sur-Aube, se serait fait appeler Pierre ou Jacques d'Arcis, et n'aurait pas cru devoir conserver l'indication supplémentaire. Dès le treizième siècle, le Limbourg et spécialement la ville de Maestricht, peu éloignée de Maas-Eyck, avaient été célèbres par l'habileté de leurs peintres; quatre vers du *Parcival* de Wolfram d'Eschenbach ne laissent aucun doute à cet égard. Au début du quinzième siècle, le duc de Berri occupait en France trois artistes de cette province, *Pol de Limbourc* et ses deux frères. C'était donc un terrain propice pour les études et les travaux plastiques de même que pour les innovations, auxquelles on pouvait être sûr qu'un public déjà éclairé prêterait une attention bienveillante. Hubert vint au monde en 1366. Karel Van Mander nous apprend que le frère d'Hubert était plus jeune que lui d'un bon nombre d'années; les portraits des deux peintres confirment son assertion. Je les suppose donc nés à vingt ans de distance, ce qui est déjà un intervalle énorme. L'augmenter encore, vouloir que l'un eût trente-quatre ans de plus que l'autre, c'est une hypothèse que ne légitiment, ni la phrase de l'historien, ni le volet de l'Agneau mystique, où figurent les deux hommes célèbres. Elle ne pourrait, d'ailleurs, s'appuyer que sur d'autres hypothèses, manière étrange de raisonner. Il faudrait admettre, par exemple, qu'ils n'étaient pas du même lit, et violenter ou négliger des textes importants qui les concernent. Mieux vaut passer outre, sans combattre des arguments dénués de valeur. On ne sait à quelle époque les Van Eyck s'établirent dans la *triomphante cité de Bruges*, comme la nomme Guichardin. En 1410, le plus jeune des deux frères, qui possédait une grande instruction et s'occupait de chimie, eut la gloire non pas d'y *inventer* la Peinture à l'huile, mais d'y perfectionner la vieille méthode, lente, défectueuse, pleine d'inconvénients et, par suite, très-peu employée. Ses améliorations en firent un procédé si admirable, que l'on abandonna tous les autres. A la Saint-Bavon de l'année 1422, Hubert fut reçu à Gand membre de la confrérie de Notre-Dame, sur l'avis du chapitre de la cathédrale. Son frère était peintre et valet de chambre du duc Jean de Bavière. En 1425, il passa au service de Philippe-le-Bon, qui appréciait son mérite et avait entendu parler avantageusement de lui. Cent livres par an, monnaie de Flandre, lui furent allouées pour gages : il en touchait la première moitié le jour de Noël, et la

seconde, à la Saint-Jean. L'acte original est daté du 19 mai. Dès que le jeune Van Eyck fut enrôlé, le duc le chargea d'expéditions mystérieuses qui se renouvelèrent fréquemment. Quatre-vingt-onze livres cinq sous, du prix de quarante gros la livre, lui furent données en 1426, « tant pour faire certain pèlerinage que Monseigneur, pour lui et en son nom, lui a ordonné faire, dont autre déclaration il n'en veult estre faite, comme sur ce que par icelui seigneur lui pouvoit estre deu à cause de certain loingtain voiaige secret, que semblablement il lui a ordonné faire en certains lieux que aussi ne veult aultrement déclarer. » Il serait curieux, important peut-être, de dissiper l'ombre jalouse dont le prince entourait les démarches de son fidèle serviteur; la complaisance de Jean Van Eyck a réellement un air suspect. Le 27 octobre de la même année, il reçut encore trois cent soixante livres pour solde de compte. Aussi, le duc ayant révoqué en décembre les pensions et gages qu'il donnait à plusieurs de ses officiers, exempta spécialement Jean Van Eyck de cette retenue, par lettres patentes du 3 mars 1427.

Mais un autre personnage de l'époque avait depuis longtemps chargé les deux frères d'une entreprise qui exigeait moins de discrétion et plus de talent. Josse Vydt, seigneur de Pamele, riche Gantois, les avait priés de peindre un vaste retable pour la chapelle mortuaire de sa famille, dans l'église de Saint-Bavon, alors consacrée à saint Jean. Hubert avait dressé le plan de l'œuvre et commencé l'exécution, suivant son habitude; puis, son jeune frère l'avait aidé. Ils étaient venus, selon toute apparence, se fixer à Gand, puisque l'aîné des Van Eyck, ayant terminé ses jours en 1426, fut enseveli dans le caveau sépulcral de la famille Vydt; mais l'impôt payé par ses hoirs prouve qu'il n'était pas de la ville, car les étrangers seuls l'acquittaient. Marguerite, sœur des illustres Limbourgeois, qui maniait aussi le pinceau, ayant cessé de vivre bientôt après, fut déposée sous la même voûte.

Ce double malheur fit concevoir au jeune Van Eyck le désir de retourner à Bruges, et le duc de Bourgogne lui assigna pour demeure la maison de Jacques Ranary, dont il paya lui-même deux années de loyer. Jean y continua l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Il dut néanmoins suspendre son travail en 1428, et aller à Lisbonne reproduire les traits d'Élisabeth de Portugal, que Philippe voulait épouser. Revenu le jour de Noël 1429, il acheta, l'année suivante, de Jean van Milanen, ou Milauen, une maison de Bruges, située au *Torre Brugsken;* il paya pendant dix ans à la cathédrale une rente de trente *schelen* que devait son prédécesseur et qui était hypothéquée sur l'habitation. En 1432, son vaste retable se trouva enfin terminé; le duc de Bourgogne vint le voir chez le peintre, avant qu'on le fît partir pour Gand : il donna aux *varlets* du célèbre coloriste une gratification de vingt-cinq sols. Le 6 mai, l'œuvre immense, qui ne contenait pas moins de trois cent trente personnages, fut placée dans la chapelle de Josse Vydt. Un payement de quatre-vingt-six livres, effectué au nom du duc de Bourgogne *pour composicion à lui faicte* et pour plusieurs journées *vacquées à besongnes et affaires*, nous remet sur la trace du grand homme en 1434. La même

année, le 30 juin, Philippe-le-Bon ordonna au sieur de Chargny de tenir, comme son représentant et son délégué, l'enfant de Jean Van Eyck sur les fonts baptismaux. A cet honneur, il ajouta un cadeau de six tasses d'argent qui pesaient ensemble douze marcs, à huit francs un sou le marc; prix total : quatre-vingt-seize francs douze sous. Depuis quelle époque le dessinateur fameux était-il marié? On l'ignore. Le portrait de sa femme, qui orne les salles de l'Académie de Bruges, ne nous fournit aucune lumière à cet égard : il est daté de 1439, et nous annonce que la disgracieuse personne avait alors trente-trois ans. Le peintre l'avait peut-être épousée en 1426, quand la mort de Hubert et celle de Marguerite lui avaient fait connaître le chagrin de l'isolement, la douleur d'habiter une maison vide qu'animaient autrefois des personnes chéries. Les receveurs de Philippe-le-Bon faisant des difficultés en 1434 pour payer la rente annuelle de l'artiste, le duc leur écrivit une lettre dont les termes nous montrent quelle haute idée il avait de Jean Van Eyck. Il leur reproche avec énergie de mécontenter un si habile homme : « Lui conviendra à ceste cause laissier notre service, en quoi prendrions très-grant déplaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grants ouvrages, en quoy l'entendons occuper cy après et ne trouverons point de pareil à notre gré, ni si excellent en son art et science. » Il ordonne qu'on le paye sans délai et sans lui faire aucune objection; il le leur dit une fois pour toutes et leur recommande de ne point l'oublier, s'ils ne veulent le mettre en colère, attendu qu'il leur saurait fort mauvais gré de le contraindre à leur adresser une seconde lettre. En 1436, Jean Van Eyck exécuta pour le duc un voyage secret hors de Flandre, qui fut d'une très-grande importance, puisqu'il coûta sept cent vingt livres. En 1439, son protecteur le chargea de faire enluminer un volume; on y coloria deux cent soixante-douze grosses lettres, douze petites, et la dépense fut de six livres six sous six deniers : la main-d'œuvre n'était pas chère à cette époque. Au mois de juillet 1440, Van Eyck termina sa glorieuse carrière. Pour reculer d'un an la date de sa mort, il a fallu employer un véritable mensonge, prétendre que son *Christ* de Bruges porte le millésime de 1440, lorsque le troisième chiffre est irrécusablement un 2, et passer sous silence tous les caractères primitifs de la peinture, caractères que j'avais soigneusement indiqués : ils démontrent que ce tableau est le plus ancien ouvrage connu de l'artiste, et probablement la *Tête du Sauveur* offerte par lui en 1420 à la confrérie des peintres d'Anvers. L'inhumation du grand homme coûta douze livres parisis, et vingt-quatre sous furent payés aux sonneurs. Il avait fait à l'église de Saint-Donat un legs pieux de quarante-huit sous, que l'on acquitta en 1442 seulement.

Les comptes de plusieurs archives nous fournissent, au sujet de sa famille, des renseignements ultérieurs. De 1441 à 1443, sa veuve continua de servir la rente hypothéquée sur la maison achetée par son mari; dans cette dernière année, elle la vendit à Herman Reysseburch. Au mois de février 1446, elle acheta pour deux livres un billet de loterie; le tirage eut lieu le 24. En 1449, elle était morte. Sa fille, Hennie,

se trouvant seule, témoigna le désir d'entrer dans un cloître; le duc de Bourgogne lui fit à ce propos un don de vingt-quatre francs, « pour l'aidier à se mettre religieuse en l'église et monastère de Maas-Eyck, au pays de Liége. »

Les archives de Lille mentionnent un troisième Van Eyck, Lambert, serviteur de Philippe-le-Bon, que le duc récompensa en 1431, parce qu'il avait été plusieurs fois « *devers lui*, pour aucunes besongnes que Monseigneur vouloit faire faire. » Le 21 mars 1442, il obtint du chapitre de Saint-Donat la permission de transporter près des fonts baptismaux le corps de son frère, déjà enseveli dans le pourtour extérieur de l'église.

Parmi tous les artistes connus, Jean Van Eyck est celui qui a fait le plus grand nombre d'inventions. Après avoir perfectionné la Peinture à l'huile au point de la changer en méthode nouvelle, il découvrit et appliqua les principes de la perspective; muni de cette double ressource, il créa le paysage et l'art de retracer les intérieurs, soit des monuments religieux, soit des édifices civils et des demeures bourgeoises. Le premier dans le Nord il sut reproduire les caractères individuels de la face humaine. Il traita avec une habileté merveilleuse les scènes de genre, les fleurs, les animaux, les sujets allégoriques. Pour couronner tant d'innovations, il métamorphosa la peinture sur verre; les mosaïques transparentes de l'âge antérieur firent place aux tableaux diaphanes.

Pierre Christophsen, dont on possède un morceau peint à l'huile en 1417, Hugo Van der Goes, les deux Van der Meire, Antonello de Messine, et Rogier van der Weyden, de Bruxelles, furent ses élèves directs. Maintenant que l'on connaît avec certitude la date de sa mort, il semble que l'on devrait abandonner la tradition, d'après laquelle Antonello de Messine vint le trouver à Bruges, lui offrit d'intéressantes esquisses, gagna sa confiance, et obtint de lui le secret vainement cherché au delà des Alpes. Ce qui lui fit entreprendre ce voyage, selon Vasari, ce fut un tableau qu'il admira chez Alphonse Ier de Naples; or, Alphonse ne monta sur le trône de Naples que dans l'année 1442 : l'anecdote se trouverait donc fausse. Mais, depuis 1416, Alphonse-le-Magnanime était roi d'Aragon, de Sardaigne et de Sicile. Après avoir, en 1430, conclu la paix avec les Castillans, il habita l'île des anciens Lestrigons jusqu'en l'année 1435, pour fuir la jalousie de sa femme, qui lui rendait le séjour de l'Espagne intolérable, et pour encourager les partisans qui lui restaient au delà du phare de Messine; car Jeanne II, après l'avoir adopté, avait ensuite révoqué son adoption. Il s'était rendu célèbre depuis longtemps par son amour des lettres et des beaux-arts, par ses expéditions guerrières, par son enthousiasme chevaleresque et son caractère généreux. Il avait choisi pour emblème un livre ouvert, et disait toujours « qu'un prince ignorant est un âne couronné. » Peu exact d'habitude et peu soucieux de l'être, Vasari n'a point cherché en quel lieu, à quelle époque Antonello de Messine avait vu chez Alphonse un morceau de Jean Van Eyck. Il est probable que ce fut en Sicile même, patrie du jeune Italien, et avant l'année 1435. A cette dernière date, le grand peintre du Nord

employait sa méthode nouvelle depuis vingt-cinq ans; on ne dira pas que nous plaçons trop tôt l'arrivée d'une de ses œuvres chez un monarque instruit et curieux. Le fait principal, dans le récit du biographe toscan, c'est le départ d'Antonello pour la Flandre, après qu'il eut admiré un panneau de Jean Van Eyck chez Alphonse. L'endroit où cette production le frappa d'étonnement n'est en réalité qu'une circonstance accessoire. Avons-nous besoin de dire que le fond domine toujours le détail? Une erreur sur un point secondaire ne peut infirmer ce qu'il y a d'essentiel dans une tradition. L'histoire fournissant le moyen de rectifier l'inadvertance du biographe, on ne doit point négliger volontairement ce secours. L'épitaphe d'Antonello corrobore le témoignage des écrivains et prouve qu'il alla chercher au delà des Alpes le secret de la Peinture à l'huile. Né en 1414, il mourut en 1493, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Sa manière participe du genre italien, surtout dans la couleur, et du style flamand, surtout dans le dessin et la composition.

L'élève préféré de Jean Van Eyck se nommait Rogier Van der Weyden. Il était originaire de Bruxelles, comme l'indique la signature de son portrait, exécuté par lui-même. En 1434, on lui conféra le titre de peintre officiel dans sa ville natale. Il fit alors pour la Maison-commune quatre tableaux historiques d'une grande importance. Deux ans après, les échevins déclarèrent que sa charge serait supprimée, lorsque la mort lui fermerait les yeux. En 1450, année de jubilé, il parcourut la péninsule italienne. Ayant vu dans l'église Saint-Jean de Latran une œuvre fort belle qui retraçait l'histoire du patron de la basilique, et ayant appris qu'elle était de Gentile da Fabriano, il le proclama le plus habile de tous les maîtres italiens. Du 16 juin 1455 au jour de la Trinité 1459, il exécuta, pour Jean-le-Robert, prieur de Saint-Aubert de Cambray, un tableau renfermant deux sujets, et ayant six pieds et demi de haut sur cinq de large, qui lui fut payé quatre-vingts riders d'or, à quarante-trois sous quatre deniers la pièce. Sa femme et ses élèves reçurent une gratification de deux écus d'or, valant chacun quatre livres vingt deniers tournois. En 1462, il taxa le travail d'un nommé Pierre Coustain, peintre et valet de chambre de Philippe-le-Bon, qui avait colorié et orné deux images de pierre : un *Saint Philippe* et une *Sainte Élisabeth*. Le duc avait fait mettre ces statues « en son hostel, audit lieu de Bruxelles, auprès de sa chambre, devant la porte par où l'on va au parc. » Le 16 du mois de juin 1464, Rogier Van der Weyden expira dans la capitale du Brabant; on l'ensevelit à Sainte-Gudule, et on couvrit ses restes d'une pierre bleue. Ses œuvres sont à peu près inconnues : sauf le triptyque possédé jadis par la chartreuse de Miraflores, près de Burgos, puis par le roi de Hollande, sauf le tableau qui ornait l'église de Middelbourg en Flandre et que le roi de Prusse a fait acheter, on ne lui attribue aucun panneau, avec certitude. Il faut, pour le moment, se contenter de suppositions : le catalogue des tableaux regardés comme de sa main n'a d'autre base qu'une série de conjectures. L'histoire même que l'on a débitée sur le premier ouvrage est une simple hypothèse; rien ne prouve, rien même n'indique que ce retable ait été emprunté, puis rendu par Charles-Quint au

monastère de Miraflores. Il ne l'a donc pas suivi dans ses expéditions; il n'a pas été le confident de ses inquiétudes et de ses chagrins. Albert Dürer nous dit qu'il a vu à Bruges la *chapelle peinte de Rogier* (en allemand *Rudiger*) : une chapelle n'est pas un triptyque, et Van der Weyden avait l'habitude d'historier, avec des couleurs à la détrempe, de grandes toiles que l'on suspendait alors en guise de tapisseries autour des appartements. Il avait peut-être orné ainsi les murs de la chapelle brugeoise; l'expression d'Albert Dürer donne lieu de le penser. Quand même il s'agirait d'un retable (et si on l'affirme, on l'affirmera sans preuve aucune), il faudrait encore démontrer qu'il venait de la chartreuse. Il est beaucoup plus simple de croire que celui de Miraflores n'a jamais quitté le monastère, avant que le général d'Armagnac s'en fût emparé.

Quelques artistes paraissent avoir eu connaissance de la nouvelle méthode et avoir imité les illustres frères, sans que ceux-ci leur eussent donné des leçons ou communiqué directement leur secret. Tels furent Josse de Gand, Liévin de Witte, René d'Anjou. D'autres peintres encore firent pénétrer en Hollande les découvertes de l'habile Flamand : Thierry Stuerbout, de Harlem, naturalisa leur manière dans sa ville natale, et fut aidé par Albert Van Ouwater, puis par Gérard de Saint-Jean, disciple d'Ouwater.

Rogier Van der Weyden eut pour élève le fameux Hemling; sa biographie et l'histoire de ses travaux sont pleines d'obscurité. Son plus ancien tableau portait la date de 1450; il ornait les appartements du cardinal Grimani, à Venise. Cette indication est aussi la plus ancienne trace qui nous reste de son existence. Le cardinal Bembo, de Padoue, avait chez lui un diptyque de sa main, où on voyait le millésime de 1470. Comme le premier panneau figurait Isabelle de Portugal, femme de Philippe-le-Bon, il donne lieu de supposer que l'artiste fut bien vu des ducs de Bourgogne et employé par eux comme Jean Van Eyck. Le fait est probable, quoique l'on n'ait pas encore trouvé la moindre mention de lui dans les comptes de ces princes opulents. On croit donc qu'il assista, le 5 janvier 1477, à la bataille de Nancy, et fut obligé comme les autres de prendre la fuite sur les champs couverts de neige. Une ancienne tradition rapporte, en effet, qu'étant arrivé à Bruges pendant l'hiver, pâle, exténué, malade et vêtu de haillons, il n'eut d'autre asile que l'hôpital Saint-Jean. Reconnu par les moines qui le soignaient, un des frères, nommé Jean Floreins Van der Riist, le chargea de plusieurs travaux, dès qu'il fut en bonne santé. Le peintre semble avoir voulu confirmer lui-même l'exactitude de ce récit. Un tableau, exécuté pour l'hospice en 1479 et représentant le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, contient deux scènes figurées qui, par leur petitesse, ont échappé jusqu'ici à tous les regards. Elles forment la décoration de deux chapiteaux qui occupent la gauche de la Vierge. L'une nous montre un homme tombé dans la rue, autour duquel on s'empresse et auquel on offre à boire; la seconde, ce malheureux transporté à l'hôpital sur un brancard. Il y a entre ces épisodes et la tradition une frappante analogie. Remarquons, d'ailleurs, que le tableau est daté de 1479. D'autres renseignements con-

statent la présence de Hemling à Bruges et son extrême pauvreté en 1477 et 1478. Les registres de la corporation des libraires nous apprennent que cette association, ayant demandé au peintre un tableau d'autel à quatre volets, en 1477, fut contrainte de lui avancer les panneaux, de lui donner un à-compte d'une livre, et ne lui paya en plus que huit livres deux escalins. Les braves gens exploitaient sa misère, suivant une habitude ancienne comme le monde. Ce pitoyable solde eut lieu en 1478. Deux ans après l'artiste fit une répétition du *Mariage de sainte Catherine* pour la chapelle des Corroyeurs à Notre-Dame. En 1484 il peignit l'admirable *Saint Christophe* du musée de Bruges, destiné à l'hospice Saint-Julien. Depuis ce moment, on perd ses vestiges pendant quinze années. En 1499 il termina un charmant diptyque où l'on voit sur une face la Vierge au milieu d'une église, et sur une autre, le prieur du couvent des Dunes, à Bruges, qui l'avait commandé. Il paraît que ce fut un de ses derniers ouvrages, quoique rien n'y sente l'affaiblissement de la vieillesse; les registres de la corporation des libraires, mentionnés plus haut, contiennent un inventaire, fait cette même année, dans lequel se trouve l'article suivant : « Plus leur tableau à quatre volets, où sont en portraicture Guillaume Vreland et sa femme, de pieuse mémoire, exécutés de la main de feu maistre Hans. »

Hemling a plus de douceur et de grâce que les Van Eyck. Après la force et l'esprit d'invention brille ordinairement la beauté pure. Les types du fameux Brugeois séduisent par une élégance idéale; son expression ne dépasse jamais la limite des sentiments tranquilles, des émotions agréables. Tout au rebours de Jean Van-Eyck, il préfère la svelte et opulente architecture gothique à la sombre et parcimonieuse architecture romane. Son coloris, moins vigoureux, est plus suave; les eaux, les bois, les sites, les herbages et les perspectives de ses tableaux font rêver. Il dore habituellement ses végétaux et ses gazons, des teintes de l'automne : la mélancolie des mois qui précèdent l'hiver charmait son âme poétique.

Jérôme Bosch suivit une méthode absolument contraire. Il aimait les tons heurtés, les oppositions violentes, les formes singulières, les luttes, le désaccord, les régions mystérieuses de l'enfer et ces aberrations de la nature qui produisent les monstres. Il existait entre son génie fantastique et les goûts des peuples septentrionaux une corrélation intime, en sorte que l'on devait bien accueillir ses ouvrages dans le nord de l'Europe. Ils ne furent pas moins recherchés des Espagnols : le lieu de la scène, l'image des tortures, les sombres caprices du dessinateur flattaient leur piété lugubre et leurs penchants cruels. On ne sait pas quand il vint au monde : il mourut à Bois-le-Duc, sa ville natale, en 1518.

D'autres artistes hollandais furent entraînés dans le cercle de l'École brugeoise : Erasme d'abord, qui exerça peu de temps la Peinture, et Cornille Engelbrechtsz, qui eut l'honneur d'enseigner Lucas de Leyde. Il savait surtout exprimer les passions et choisir habilement les accessoires de ses tableaux. Presque tous ont été détruits, en sorte que l'on peut à peine caractériser le style de ce maître. Ceux qui nous restent

ne donnent pas de lui une idée brillante. Il avait vu le jour dans l'année 1468, et il mourut en 1533, laissant deux fils d'un talent peu ordinaire, Cornille Kunst et Cornille le Cuisinier.

A Bruges même, l'ancien style se conserva plus longtemps que partout ailleurs. Quoique originaire de Gouda en Hollande, Pierre Pourbus vint très-jeune s'établir dans la ville de Hemling, où il étudia et imita si bien la manière du grand homme, que plusieurs de ses tableaux font presque illusion. Il soutint cette lutte contre l'esprit du seizième siècle, jusqu'au 30 janvier 1584. Il fut aidé par une famille entière, celle des Claeyssens, probablement indigène. Elle a fourni à la peinture quatre hommes de talent : Pierre, Gilles, Antoine et un second Pierre, dont le dernier ouvrage connu porte la date de 1616. Rubens avait déjà montré toute sa puissance, que le génie des Van-Eyck et de leur plus illustre héritier lui disputait encore la suprématie dans un coin de la Belgique.

Une autre École nationale fut sur le point de se former au bord de l'Escaut. Avant l'année 1434, Anvers possédait une confrérie, dite de *Saint-Luc*, où les peintres, sculpteurs, verriers et enlumineurs se trouvaient unis aux fondeurs de caractères, imprimeurs, libraires, relieurs, fabricants de coffres *sur lesquels on traçait des peintures*, aux potiers de terre et à une foule d'autres manœuvres. Dans les dernières années du quinzième siècle ou dans les premières du seizième, Quinten Matsys, né à Louvain, et forgeron de son métier, quitta le lieu de son enfance pour la ville opulente où venait alors se concentrer le négoce des Pays-Pas : l'amour le rendit peintre, le père de celle qu'il aimait ne voulant point qu'elle portât le nom d'un batteur d'enclume. Il montra bientôt le talent le plus original qui eût brillé sur le sol de la Flandre, depuis les Van-Eyck ; mais il ne semble pas avoir été compris. Selon toute apparence, les confrères de Saint-Luc ne l'admirent point parmi eux, car la liste de leurs doyens et présidents ne le mentionne pas. Il mourut en 1529, sans avoir pu fonder une école.

Les artistes de Belgique et de Hollande s'éloignaient alors des voies nationales et prenaient les Italiens pour modèles. Rien ne put arrêter, ni même ralentir ce mouvement de défection. Lucas de Leyde fut encore celui qui garda le plus fidèlement les caractères de l'art septentrional. Jean Gossart, dit de Maubeuge, parce qu'il avait vu le jour dans cette ville, Bernard van Orley, Michel Coxie, Jean Schoreel, Martin van Veen, surnommé Heemskerk, du lieu de sa naissance, obéirent à la mode qui entraînait les esprits. Lambert Lombard essaya de formuler la doctrine classique de l'imitation. Il entretint avec Vasari une correspondance, imprimée tout récemment par Gaye, dans son *Carteggio*. François de Vriend, appelé d'ordinaire Frans Floris, marcha docilement sur ses traces et forma de nombreux élèves, parmi lesquels Martin de Vos occupe le premier rang. Avec l'imitation de l'Italie coïncida une autre métamorphose, qui devait exercer une vive influence sur le développement ultérieur de l'art. La division du travail fut appliquée à la peinture, et les genres se séparèrent.

Patenier, Henri à la Houppe, Molenaer, Jean Bol, Kornelis Ketel, les frères Valkenborgh, Mathieu et Paul Bril cultivèrent spécialement le paysage et lui donnèrent une existence indépendante : jusqu'alors on ne l'avait traité que comme un accessoire. Pierre Breughel, Aertsen, Beukelaer, Joachim Uytenwael et Louis Toeput frayèrent la route où allaient bientôt marcher les Jean Steen, les Teniers et les Van Ostade. Jean Fredeman se montra le digne précurseur des Steenwyck et des Neefs. Cornélis Vroom sut le premier peindre une marine ; Jean Snellinck, une bataille. Louis van den Bosch et Jacques de Gheyn se rendirent célèbres en imitant la grâce et la beauté des fleurs ; Pourbus le vieux et Hoefnaghel, en copiant les formes des animaux. Guillaume Key, Antoine Moro, les deux Pourbus retracèrent isolément les individus, au lieu de placer leur image dans le coin d'un tableau ou sur les volets d'un triptyque, selon l'ancienne coutume; enfin, Otho Venius mit en usage et fit apprécier toutes les ressources du clair-obscur. Ainsi se préparait l'avénement de Rubens.

ESPAGNE.

Pour commencer l'histoire de la Peinture espagnole avec les premières tentatives, il faudrait remonter jusqu'au dixième siècle et même encore plus haut. Ces essais consistent en miniatures exécutées sur les manuscrits. Comme partout ailleurs, on y voit dominer le style byzantin, puis le style gothique. L'Alhambra contient de remarquables peintures où règne la seconde manière. Elles sont dues, selon toute vraisemblance, à des Espagnols, car la loi religieuse des Maures leur défendait l'exercice des arts plastiques. Ces fresques décorent les voûtes de certaines salles : une d'elles, représentant une chasse, fait le tour du dôme qui couronne une grande pièce ; des chevaliers chrétiens y sont mêlés à des princes arabes. Une seconde chambre offre aux spectateurs un divan assemblé; une troisième, des combats entre les Espagnols et les Infidèles. Les caractères du dessin et l'aspect de la couleur annoncent que ces images furent peintes dans les premières années du quinzième siècle.

Bientôt après, le génie espagnol donna des signes de ce qu'il devait être un jour. Ce fut l'art flamand qui le réveilla. En 1429, Jean van Eyck, le créateur de la Peinture néerlandaise, avait séjourné à Lisbonne et parcouru les divers royaumes de la Péninsule. En 1445, un certain Rogel, que l'on croit être Rogier van der Weyden, travailla dans la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos. Cinquante ans plus tard, Juan Flamenco orna de ses peintures le même édifice. On prétend reconnaître en lui Hemling, le poétique légendaire de sainte Ursule. L'influence de ces artistes fut considérable, mais on l'a peut être exagérée, faute de connaître les productions les plus anciennes des coloristes nationaux. Les hommes qui étudient les images des quinzième et seizième siècles, y observent tous des caractères particuliers, des tendances originales. Schepeler, historien allemand, les décrit de la sorte : « Le coloris n'a pas autant d'éclat que celui des vieux peintres germaniques, mais il est

plus doux. On croirait qu'un voile flotte sur l'image, et l'exécution en acquiert une grande largeur. C'est ce que dans le pays on nommait alors, et l'on a continué de nommer l'*air ambiant*. Plus tard, la manière des Vénitiens fut celle que préféra l'Espagne : leur ample dessin et leur couleur vigoureuse s'accordaient avec les propensions innées de l'art national. Ajoutez à ces mérites une grande hardiesse de pinceau, une imagination ardente, et vous aurez les traits distinctifs de l'école espagnole. » En imitant les Néerlandais, elle modifia leur coloris : elle ne put adopter, par exemple, ces teintes roses que l'on ne trouve point dans les carnations de la Péninsule. Les costumes se rapprochent, d'ailleurs, du goût oriental. Les types dénotent aussi en quels lieux les peintres avaient vu le jour.

L'influence italienne commença, dès le quinzième siècle, à lutter contre l'influence belge. Antonio del Rincon, né à Guadalaxara en 1446, alla étudier dans la Toscane et dans les États-Romains. Il s'appropria la manière d'Andrea dal Castagno et de Dominique Ghirlandajo. Ferdinand et Isabelle le nommèrent peintre de la cour et chevalier de Saint-Jacques. Pierre Berruguete prit pour modèle le style de Pérugin. En 1483, le chapitre de Tolède le chargea d'orner le maître-autel de la cathédrale, simultanément avec Antonio del Rincon. Celui-ci ayant abandonné l'ouvrage en 1488, son compagnon de travail s'engagea à le terminer seul. Les fragments qui subsistent encore sont admirables : on y retrouve la grâce un peu roide et le sentiment délicat du maître de Raphaël. Seize autres peintres furent employés dans le même monument. Juan d'Espagna, étant allé en Italie pour se perfectionner, ne quitta plus la patrie de Giotto. Sa résidence habituelle fut Spolète, où l'on conserve un grand nombre de ses ouvrages, exécutés de 1500 à 1520. L'histoire a maintenu la sentence de bannissement qu'il avait prononcée contre lui-même.

De tous les maîtres italiens, Léonard de Vinci paraît avoir exercé l'influence la plus vive sur les imaginations espagnoles. Deux artistes du premier ordre furent ses élèves, Francisco Neapoli et Pablo Aregio. Ils ont peint ensemble, durant l'année 1506, le grand autel de la cathédrale de Valence. On y voit représentés six traits de l'histoire de la Vierge ; le plus frappant est la mort de Marie : les apôtres, qui environnent son lit de douleur, rappellent ceux de la fameuse Cène, tant de fois gravée. On admire aussi dans les autres la correction du dessin, la noblesse des formes, la douceur de l'expression, enfin toutes les qualités de Léonard. Cet ouvrage fut payé 3,000 ducats d'or. Une foule de tableaux, à Valence et à Murcie, reproduisent avec une égale fidélité le style du peintre italien. Un troisième artiste, non moins célèbre, que l'on doit ranger dans la même école, est Hernan ou Fernando Yagnez. Suivant Palomino Velasco, il aurait étudié sous Raphaël, mais on le croit plutôt disciple ou imitateur de Léonard. Dès l'année 1531, il jouissait en Espagne d'une brillante réputation : ses ouvrages principaux ornent la cathédrale et deux églises de Cuença.

Mais, pendant qu'un si grand nombre d'artistes cherchaient la lumière et l'inspiration du côté de l'Italie, d'autres restaient fidèles aux traditions gothiques et à la ma-

nière brugeoise. Ce style ayant été méprisé par la suite, on n'a pas conservé leurs noms avec le même soin. D'heureux hasards ou des circonstances particulières nous en ont transmis seulement un petit nombre. Ainsi, près de l'autel de Saint-Antoine, dans la cathédrale de Cordoue, on en remarque un autre, plus petit, d'architecture gothique; le panneau qui le surmonte représente l'Annonciation; il est d'un mérite peu ordinaire pour l'époque où il fut exécuté, car il unit un beau dessin à une couleur fine et harmonieuse. L'auteur, Pierre de Cordoue, a eu l'idée d'y écrire son nom en lettres d'or, avec la date de 1500 : nul ne saurait qu'il a existé, sans cette précaution insolite.

On voit de lui, au Musée espagnol du Louvre, deux tableaux, qui se distinguent par une ingénuité toute primitive. Dans la *Mort de saint Jérôme*, l'expression des figures est réduite à ses éléments indispensables. Les moines qui environnent l'agonisant pleurent sa perte, mais ils la pleurent comme un enfant regrette ses jouets : leur affliction manque de dignité, de profondeur. L'artiste ne s'est préoccupé que d'une seule chose : il a voulu peindre le chagrin en général et sans le spécifier. Les types des visages inspirent la même remarque : Pedro a dessiné des têtes d'hommes, non des têtes idéales de cénobites. Et tandis qu'il oubliait certaines conditions avec une légèreté enfantine, il comprenait singulièrement les autres. Le moine qui lit la prière des morts fait sourire le spectateur, il porte des lunettes et a l'air de s'en servir; mais comme elles sont placées, elles ne peuvent lui être d'aucun usage : le religieux étant vu de profil, elles devraient se présenter de côté; l'artiste, au contraire, les a tournées de telle sorte, que l'on aperçoit de face un des deux verres.

Le second ouvrage de Pedro, qui nous montre saint Pierre devant le Christ à la colonne, renferme une autre naïveté. Les deux personnages se trouvent dans un somptueux édifice, et néanmoins le dessinateur voulait laisser voir le coq fameux qui chanta l'heure du repentir. Il lui aurait été facile de ménager une échappée de vue, au fond de laquelle se serait pavané le belliqueux animal; mais il n'a point poussé la réflexion jusque-là. Ayant mis tout simplement un perchoir à l'angle de la pièce, il posa dessus un énorme coq.

Quoique resté fidèle aux traditions et au goût du quinzième siècle, Louis Moralès a encore de nos jours une brillante réputation. Il fut surnommé *le divin*, soit parce qu'il ne peignit que des sujets sacrés, soit à cause de son admirable talent. On possède de lui un grand nombre d'ouvrages. Il naquit à Badajoz, dans l'Estramadure, au commencement du seizième siècle, et y mourut en 1586, selon les uns; en 1590, selon les autres. Un style sévère le distingue : il trace durement ses contours et ne se préoccupe guère de l'harmonie des lignes. C'était un homme patient, qui travaillait avec le plus grand soin. Ses barbes et ses chevelures sont des prodiges de finesse. Elles étonnent, lorsqu'on les regarde à la loupe, et n'en produisent pas moins un bon effet, vues à distance. Il savait parfaitement dégrader et fondre ses teintes, mais il excelle surtout dans l'expression de la douleur. Il était très-riche pendant sa jeunesse,

époque où l'on aimait encore le vieux style. Philippe II l'ayant mandé pour travailler à la décoration de l'Escurial, l'artiste déploya un tel luxe, que le monarque offensé le renvoya chez lui. Mais le goût du public changea : la manière italienne avait tous les jours des admirateurs plus nombreux. Une profonde misère remplaça le faste insensé de Moralès. En 1581, le roi, passant par Badajoz, le trouva dans une situation déplorable : « Tu es bien vieux, Moralès, » lui dit-il. — « Oui, Sire, reprit l'artiste, et bien pauvre. » Le prince lui fit une pension de 300 ducats.

Il est bizarre qu'un peintre si habile se soit obstiné pendant tout le cours du seizième siècle à garder la manière du quinzième. Son travail minutieux a les caractères d'un art qui débute. Un des premiers désirs qui tourmentent l'artiste est l'envie de rendre exactement la nature. Il copie donc les moindres circonstances, les traits les plus légers que lui offrent les objets extérieurs; il compte les cheveux et les rides, suit les méandres des veines, et reproduit le pâle duvet qui flotte sur les joues de l'adolescence. Mais pendant qu'il examine les finesses du détail, il oublie l'ensemble : il croit imiter le monde et ne retrace que des individus. Le sens général des choses lui échappe, aussi bien que leurs harmonies intimes. Il est naturel, si l'on veut : il ne saurait être vrai. Qu'on regarde un tableau de Moralès à une petite distance, on a retrouvé l'aspect de la vie; qu'on s'éloigne ensuite et que l'on compare ses ouvrages aux toiles de Murillo : ils ont une roideur, une physionomie singulière, une anatomie chargée, qui éveillent l'idée de la mort. Le relief, la couleur, les attitudes, l'harmonieux ensemble des secondes nous mettent, pour ainsi dire, en face de la réalité, mais d'une réalité que baigne une poétique lumière. Le plus vrai des deux peintres est celui qui a observé de moins près la nature.

Le maître que les partisans de la vieille école imitèrent le plus, pendant le seizième siècle, fut Albert Dürer. Les écrivains espagnols semblent même avoir exagéré son action. Les œuvres de Jérôme Bosch eurent aussi, par delà les Pyrénées, un succès prodigieux. Une perpétuelle vulgarité alourdit les tableaux espagnols, où domine l'influence du génie septentrional.

Pendant qu'un certain nombre d'artistes s'opiniâtraient à marcher dans les anciennes voies, la réforme poursuivait ses conquêtes, et les admirateurs de l'Italie, leur propagande. A la tête de ceux-ci, on remarque Alphonse Berruguete, peintre, sculpteur et architecte, né vers 1480 à Paredes de Nava. Ayant perdu son père, qui lui avait appris les éléments de son art, il s'embarqua pour l'Italie. Michel-Ange devint son maître : il s'appropria la manière du grand homme et l'aida dans ses travaux. Quand il fut revenu en Espagne, Charles-Quint lui témoigna une faveur éclatante. Il le nomma peintre et sculpteur officiel de la cour. Les grands personnages, les couvents, les chapitres des églises se disputèrent ses œuvres. Les plus importantes furent exécutées pour la cathédrale de Tolède. Comme il était très-laborieux, Berruguete acquit de grandes richesses, qui, en 1559, lui permirent d'acheter la seigneurie de Ventosa, près de Valladolid. La noblesse de l'expression, la vigueur du dessin et

la science anatomique distinguent sa manière : il indique toujours soigneusement le nu sous les plis des étoffes. Quoique ses productions soient en général très-finies, leur nombre permet de croire qu'il y travaillait peu de temps; presque toutes les villes espagnoles témoignent de sa fécondité. Il mourut dans la ville d'Alcala, en 1561. Philippe II le fit ensevelir avec une pompe extraordinaire.

Pedro Campaña, autre artiste fort habile, occupe une place distinguée dans l'histoire de la Peinture espagnole, quoiqu'il fût né à Bruxelles. Il relève aussi de Michel-Ange, et l'on suppose qu'il fréquenta son école. Son chef-d'œuvre est une descente de croix, qui orne la cathédrale de Séville. Murillo avait coutume de l'aller voir tous les jours et de la contempler longtemps. Il resta une fois plus tard que d'ordinaire, et le sacristain, qui voulait fermer les portes, lui frappa sur l'épaule, en lui demandant pourquoi il ne s'en allait point : « J'attends, lui répondit le grand homme, que ces pieux personnages aient achevé de descendre le Christ. » L'expression, la couleur, la simplicité de la composition et la symétrie presque architectonique rapprochent cet ouvrage des tableaux d'Albert Dürer; mais le dessin du nu, et la vérité, l'énergie des mouvements font penser à la chapelle Sixtine. Né en 1503, Campaña mourut en 1580. Séville fut sa résidence habituelle. Un de ses compatriotes, François Frutet, y exerça près de lui ses remarquables talents.

Louis de Vargas a une importance plus grande encore. Il alla en Italie prendre les leçons de Perin del Vaga, qui le conduisit par la main jusqu'au pied du trône où siége Raphaël. Le jeune Espagnol s'assimila d'une manière étonnante la grâce et la pureté de ce maître fameux. Les églises de Séville possèdent une foule d'ouvrages qui l'honorent, mais les principaux se trouvent à la cathédrale. Le plus connu est le célèbre *Quadro della Gamba :* il représente Adam et Ève, les patriarches et des groupes d'enfants prosternés devant Marie, qui flotte au milieu d'une gloire. Une jambe du père des hommes a tellement l'air d'être en saillie, qu'elle émerveille les curieux et a donné au tableau le nom qu'il porte. Louis de Vargas peignait effectivement les raccourcis avec une grande supériorité. On lui reproche de n'avoir pas bien éclairé ses toiles, où l'on admire l'élégance des draperies, la noblesse des types et la vivacité de l'expression. Il mourut en 1568, à l'âge de 66 ans. On distingue parmi ses élèves Pedro de Villegas Marmolejo et le Romain Matteo Perez de Alesio.

Le chef de l'école de Valence florissait à la même époque. Vincente Joanes, que l'on nomme souvent mal à propos Juan de Joanes, conserve dans sa manière quelques rapports avec l'ancienne école; il en a les lignes timides, la couleur intense et la pieuse expression. Il communiait pour se préparer au travail et cherchait l'inspiration sous les voûtes des églises. Quoiqu'il eût visité l'Italie, où se répandait le goût des sujets profanes, il ne voulut jamais traiter que de pieux épisodes. Un grand nombre d'élèves fréquentèrent son atelier. A mesure qu'il avançait en âge, il prenait de plus en plus les qualités modernes. Il finit par peindre très-savamment; on admirait la vigueur et la pureté de son dessin, la hardiesse de ses raccourcis, les nobles expres-

sions de ses têtes et sa large manière de draper. Sa couleur est entièrement semblable à celle de l'école romaine. Les six tableaux du palais de Madrid, qui exposent toute l'histoire de saint Étienne, passent pour ses chefs-d'œuvre. Palomino, dans un accès de patriotisme, le déclare l'égal de Raphaël. C'est aller un peu trop loin. Joanes était venu au monde en 1523, à Fuente de La Higuera. Il ornait l'église métropolitaine de Bocairente, lorsqu'une maladie le força d'abandonner son travail; il mourut le 21 décembre 1579.

Dans le courant du seizième siècle, on vit les études sur les maîtres italiens changer de direction. Après s'être initiés aux secrets de la forme, aux grâces et à la majesté de l'idéal, sous les princes des écoles romaine et florentine, les Espagnols ambitionnèrent le coloris des Vénitiens. Ils ne tardèrent pas à obtenir des succès d'une nouvelle espèce. Parmi les artistes qui suivirent cette route, on distingue Alonzo Sanchez Coello, né dans le royaume de Valence et peintre de Philippe II, mais surtout Juan Fernandez Navarrete, *el Mudo* ou le Muet, également peintre de Philippe.

Sanchez était né au commencement du seizième siècle, à Benifayro; en 1541, il habitait Madrid. Il s'y lia d'amitié avec Antoine Moro, qu'il remplaça plus tard dans les bonnes grâces du roi d'Espagne, lorsque la peur de l'Inquisition eut fait fuir le peintre belge. Le monarque lui témoigna une faveur toute particulière : « Le prince, dit Pacheco, donna à Sanchez une des maisons jointes au palais et en garda la clef. Par un chemin secret et dans le plus grand négligé, il entrait souvent chez l'artiste, surtout quand il le croyait à table. Coello se levait alors pour lui faire honneur, mais le terrible monarque le forçait de se rasseoir et allait seul examiner les tableaux qui se trouvaient sur le chevalet. Souvent aussi, Philippe II arrivait pendant que le peintre était à l'ouvrage : il s'appuyait au dos de sa chaise pour regarder son travail, et le priait de continuer. » Lorsque le prince était en voyage, il lui écrivait souvent et mettait sur l'adresse : *Al muy amado hijo Alonzo Sanchez Coello* (à mon fils bien-aimé Alonzo Sanchez Coello). Tous les courtisans imitaient les façons du monarque, de sorte que les plus illustres personnages visitaient sans cesse le grand homme. Son genre principal était le portrait; il nous a conservé les images de presque tous les contemporains célèbres. Ses meilleurs tableaux d'histoire furent exécutés pour Notre-Dame-de-l'Espinar, à Madrid, et pour le sombre palais de l'Escurial. Il mourut fort vieux, en 1590.

Fernandez Navarrete fut son digne concurrent. Il n'était ni sourd ni muet de naissance, comme l'affirme le P. Siguenza. Une maladie très-grave lui fit perdre le sens de l'ouïe à l'âge de trois ans, ainsi qu'on le voit dans un manuscrit fort curieux cité par Quilliet; n'entendant plus rien, il oublia le peu de paroles qu'il avait apprises et garda jusqu'à la fin de sa vie un perpétuel silence. Cette infirmité ne l'empêcha pas de devenir un des plus grands artistes de son pays. De précoces indices révélèrent son talent. Il s'embarqua pour l'Italie, où Naples, Rome, Florence, Milan et Venise le

charmèrent tour à tour. La manière du Titien lui causa une si vive impression, qu'il entra dans l'atelier de ce peintre fameux; il s'appropria toutes les ressources de l'habile coloriste et fut surnommé lui-même le Titien espagnol. Philippe II, voulant employer son pinceau à orner l'Escurial, le rappela dans sa patrie et, le 6 mars 1568, le nomma un de ses peintres officiels. Étant très-laborieux, il exécuta une foule d'ouvrages pour le monarque, pour des seigneurs, pour les églises et les couvents. Il orna de huit tableaux, demeurés fameux, la sacristie du collége de la Nativité; un incendie en a malheureusement dévoré trois, mais les cinq qui existent encore sont des chefs-d'œuvre. Outre sa science des effets pittoresques, il avait des connaissances profondes dans la mythologie et l'histoire sacrée. Un de ses meilleurs morceaux décore la galerie du maréchal Soult; il représente Abraham visité par trois anges. Philippe II l'avait payé cinq cents ducats d'or. Les principaux mérites sont la beauté du coloris et la profondeur de la composition. Il était né à Logroño, vers 1526, et mourut le 28 mars 1579, à Tolède, chez son ami Nicolas de Vergara le jeune.

Mentionnons encore Pantoja de La Cruz, élève de Coello. Il excella dans le portrait. Ses ouvrages offrent aussi les caractères de l'école vénitienne. Il rendait les détails les plus minutieux avec une rare exactitude, sans devenir lourd et sans négliger l'ensemble. Presque tous les personnages qui brillaient à la cour de Philippe II et de Philippe III, voulurent être peints par lui. Dans une *Adoration des bergers,* il représenta toute la famille du premier monarque, sous les traits des pasteurs. Il dessinait avec une grande fermeté, coloriait avec un soin extrême. Ses figures sont pleines de noblesse, et ses attitudes, de simplicité. Il mourut à Madrid en 1610, âgé de cinquante-neuf ans.

Le dix-septième siècle vit l'art espagnol atteindre son plus haut degré de splendeur : à l'influence italienne se joignit alors l'imitation de Rubens et de Van-Dyck; mais, contraints de nous arrêter au seuil des temps modernes, nous ne pouvons décrire le sort ultérieur de cette brillante école.

FRANCE.

Si toute origine est obscure, on peut dire qu'en France une double nuit environne l'histoire primitive des beaux-arts. La nation ayant longtemps renié ses souvenirs, considéré avec une fausse honte l'époque de sa jeunesse, fait des efforts pour altérer ses tendances et paraître successivement grecque, romaine, italienne, espagnole, on n'a pas cherché à recueillir les vieilles traditions, les détails consignés dans les archives publiques ou particulières, ni à sauver de l'oubli les renseignements contemporains. La Peinture proprement dite, que nous regardons comme le moins populaire, le moins naturel des arts dans notre pays, où l'on aime surtout la Peinture décorative, a souffert plus que les autres de ce dédain superbe, mis à la mode par les classes aristocratiques. Nous allons donc marcher avec précaution, avec peine, sur ce terrain

enveloppé de ténèbres. Des explorateurs courageux ont dernièrement essayé d'y introduire quelque lumière : ils ont obtenu de louables résultats; mais cette difficile entreprise exercera bien des années encore leur patience et leur sagacité.

Les premiers essais de l'art du coloris, sur le sol actuel de la France, eurent probablement lieu à l'époque de Théodose, sous le règne d'Arcadius et d'Honorius, ses deux fils (378-424). Ce fut alors qu'on prit l'habitude d'orner entièrement l'intérieur des églises ou de peintures ou de mosaïques. Les Pères voulaient que ces images fussent le livre des ignorants, leur fissent connaître l'histoire de la Bible et celle de Jésus, les miracles opérés en faveur de l'ancienne loi et les prodiges de la nouvelle, les paraboles qui exposent les devoirs de l'homme sur la terre et ses destinées dans un autre monde. Les verres *teints*, répandant un jour mystérieux sous les voûtes sacrées, aidaient à oublier les misères de la vie actuelle pour les promesses de la vie future. Le premier renseignement positif nous est donné par Grégoire de Tours et se rapporte à la fin du cinquième siècle. L'ancienne femme de Namatius, évêque de Clermont, ayant bâti hors de la ville l'église de Saint-Étienne, voulut l'orner de peintures : « Elle tenait un livre dans son giron et lisait l'histoire des temps passés, indiquant aux peintres ce qu'ils devaient représenter sur les murailles. Un jour qu'elle était occupée de la sorte dans la basilique, un pauvre vint pour prier, et, la voyant vêtue d'une robe noire et déjà avancée en âge, il la prit pour une mendiante, déposa un morceau de pain sur ses genoux, et s'éloigna. Celle-ci, ne dédaignant pas le don du pauvre qui n'avait pas reconnu son rang, accepta et remercia, et, gardant ce pain, elle le plaça devant elle sur sa table, et s'en servit chaque jour pour la bénédiction de ses repas jusqu'à ce qu'il n'en restât plus. » L'église Notre-Dame de Toulouse, bâtie au commencement du septième siècle, fut surnommée *la Daurade*, parce qu'on avait décoré le sanctuaire d'une vaste mosaïque, partant du sol et atteignant la voûte. Ruricius Ier, évêque de Limoges, et une noble dame du voisinage, *la magnifique* Ceraunia, comme il l'appelle lui-même, entretenaient des peintres qui vivifiaient de leurs conceptions les murailles des temples : une rivalité généreuse stimulait ces deux protecteurs. Mabillon nous apprend que Childebert Ier, ayant fait construire l'église Saint-Germain-des-Prés, qui avait alors pour patron saint Vincent, orna le sol d'une mosaïque, les plafonds de dorures, les parois latérales de sujets historiés que les contemporains admirèrent (*elegantibus picturis*). Cette brillante décoration fit surnommer la basilique *Saint-Germain-le-Doré*. Gondebaud, fils de Clotaire Ier, que son père reniait, que sa mère avait cependant fait élever avec soin, était non-seulement versé dans les belles-lettres, mais cultivait la Peinture. Contraint de fuir la Gaule, de chercher un asile en Italie auprès de Narsès, puis à Constantinople, il eut l'occasion de perfectionner son talent au milieu des artistes grecs et latins. Lorsque plus tard on essaya de le proclamer roi de la Gaule méridionale et que la tentative eut échoué, ses partisans lui reprochèrent eux-mêmes ses anciennes occupations : « Es-tu ce peintre, lui disaient-ils, qui, sous le roi Clotaire, barbouillait dans les oratoires

les murs et les voûtes? » Grégoire de Tours employa aussi le pinceau à historier l'église de Saint-Martin et celle de Saint-Perpetuus. A Toulouse, à Clermont, à Tours, à Rouen, à Saintes, à Bordeaux, dans la plupart des grandes villes, les Francs étaient fiers de posséder des architectes et des peintres de leur propre nation : « Ce ne sont point des artistes venus de l'Italie, s'écriaient-ils, ce sont des barbares qui ont exécuté ces ouvrages. » Fortunat et l'historien de nos temps primitifs mentionnent beaucoup d'églises bâties par des évêques français, leurs contemporains, « qui étaient ornées, dit Émeric David, de peintures, de bas-reliefs, de sculptures en bois et d'ouvrages en marqueterie. »

Au commencement du septième siècle, l'amour naturel de Dagobert pour le luxe fit servir la puissance royale à encourager les beaux-arts. Aidé de l'orfévre saint Éloi, devenu son ministre, il occupa des artistes de tous genres, à construire, à orner la basilique de Saint-Denis; mais il y déploya une sorte de faste qui devait par la suite remplacer les vivantes décorations de la Peinture. Il couvrit les murailles et même les colonnes de riches étoffes entremêlées d'or et de pierreries. Les provinces ne changèrent pas leurs habitudes : à Autun, Siagrius; à Nevers, saint Colomban; à Auxerre, Didier et Pallade employèrent les ressources du coloris pour charmer l'imagination des fidèles. Les sujets affectionnés alors étaient les allégories, des épisodes de l'Apocalypse ou des groupes d'animaux. Les bas-reliefs, les chapiteaux historiés des églises romanes nous ont conservé des représentations analogues.

Nous avons parlé déjà de l'heureuse influence qu'exerça Charlemagne. Il fit approuver, au concile de Francfort, l'emploi des images, autorisé antérieurement par le concile de Nicée. L'ancienne coutume de peindre les églises *sur toute leur surface intérieure* n'avait pas été abandonnée en France ni en Italie. Une loi spéciale rendit cet usage obligatoire. Les envoyés royaux reçurent l'ordre d'inspecter dans les églises non-seulement l'état des murailles, des pavés, de l'architecture, mais encore celui des compositions pittoresques. Des taxes particulières furent décrétées pour l'entretien de ces derniers ouvrages. C'étaient les prêtres qui devaient en payer les frais. Pendant les longues guerres de Charlemagne, les oratoires que l'on construisait au milieu des camps offraient sur toutes leurs parois des scènes et des personnages fictifs. Une basilique paraissait inachevée tant que les artistes n'en avaient point couvert les murailles de leurs pieuses inventions. L'empereur ne voulait pas seulement instruire le peuple et orner l'édifice : il désirait encore étonner et séduire, par cette pompe religieuse, l'esprit rebelle des Saxons, qui aimaient le faste, comme tous les barbares. Aix-la-Chapelle étala, sous ses brumes du nord, les magnificences du christianisme victorieux, employant, pour propager ses doctrines, le glaive de Charlemagne, l'éloquence des prédicateurs et le génie des artistes.

L'exemple d'un grand homme, la nécessité de lui obéir, communiquèrent aux prélats le zèle qui l'animait. « Réparez votre église, hâtez-vous, écrivait l'un d'eux à Frottaire, évêque de Toul; vous connaissez les ordres et la fermeté de l'empereur. » Les

cathédrales d'Avignon, de Sisteron, de Digne, d'Embrun, celle de Vence, appelée *Sainte-Marie-la-Daurade*, à cause de ses splendides mosaïques, sortirent de terre comme par enchantement. On ne saurait douter qu'elles fussent couvertes d'images peut-être grossières, mais offrant ou la noblesse du vieux style byzantin, ou la simplicité ingénue des époques primitives. Ebbon fit commencer la basilique de Reims, que son successeur, Hincmar, termina et décora de peintures, de tapisseries, de vitraux, d'un pavé en mosaïque. Angilbert, abbé de Saint-Riquier, ne déploya pas un moindre luxe dans l'église nouvelle de son monastère. Anségise montra une ardeur plus grande encore : à Fontenelle, Luxeuil et Saint-Germain-de-Flaix, abbayes dont il avait la direction, il couvrit entièrement de scènes et de personnages coloriés les murs, les plafonds des vastes chapelles, des réfectoires et même des dortoirs. Le nom du peintre qui exécuta ces travaux, et qu'ils rendirent célèbre, est parvenu jusqu'à nous : c'était un chanoine de Cambrai, appelé Madalulphe. Tant d'émulation semblait annoncer le début d'une glorieuse époque, où un nouvel idéal étonnerait et charmerait les nations : le goût des beaux-arts se répandait dans toute l'Europe. Charlemagne avait personnellement invité Offa, roi d'Angleterre, à protéger la Peinture. Mais cette lumière soudaine, qui éclairait le monde, émanait d'un génie supérieur, comme celle qu'on voit sortir de Jésus dans les tableaux de la Nativité ou dans ceux des Pèlerins d'Emmaüs. Quand le grand homme eut quitté la scène, les ténèbres jalouses l'envahirent, et l'obscurité sembla plus profonde que jamais.

Charles-le-Chauve essaya pourtant de continuer l'œuvre paternelle, mais ses épaules débiles fléchissaient sous le poids qu'avait aisément porté le César germanique. Il renouvela les décrets du grand empereur, qui ordonnaient de veiller à l'entretien des églises et au bon état de leur décoration. Angelme, évêque d'Auxerre, multiplia les tapisseries dans les monuments religieux de son diocèse, et les tapisseries ne sont autre chose que des peintures brodées. Héribald, qui lui succéda, fit couvrir d'images au pinceau les murs, les plafonds de la cathédrale et de l'église Sainte-Marie, pendant qu'il essayait de communiquer à ses chanoines le goût de la littérature et de ses nobles jouissances. Malgré ces efforts individuels, le mouvement imprimé par Charlemagne se ralentissait dans tout l'empire : le sang, pour ainsi dire, circulait avec une peine de plus en plus grande à travers ce corps spacieux. Le conquérant lui-même avait introduit une mode qui, selon la remarque très-juste d'Emeric David, contribua au dépérissement de la Peinture. Les hommes, les chevaux, furent couverts, sous son règne, d'armures défensives : les lignes roides, les surfaces monotones, les couleurs invariables du métal prirent la place des formes et des nuances toujours diverses de la nature. Les artistes se préoccupèrent bien moins de la justesse des proportions, de la grâce des mouvements, de la souplesse des contours.

Une autre innovation aurait pu compenser, jusqu'à un certain point, la mauvaise influence de ce costume guerrier. Emeric David prétend que, vers le milieu du neuvième siècle, des peintres français furent les premiers qui osèrent rompre avec l'an-

cienne coutume de représenter symboliquement le Créateur. Et, pour preuve, il cite une Bible latine, donnée à Charles-le-Chauve par les chanoines de l'église Saint-Martin de Tours en 850. Cette Bible, conservée dans notre grand dépôt de l'hôtel Mazarin, offre quatre images de Dieu sous des formes humaines. Elle est loin toutefois d'avoir l'importance que lui attribue Emeric David, et ne signale nullement une nouvelle phase de l'art. Le savant écrivain n'a pas fait entre les personnes de la Trinité une distinction qui est pourtant nécessaire. Pendant les premiers siècles du christianisme, Dieu le père ne fut réellement figuré que par un emblème, une main sortant d'un nuage et lançant des rayons; comme le Saint-Esprit, par la colombe mystique. Mais, depuis les temps les plus anciens, le Christ a revêtu, dans les tableaux ainsi que dans l'Evangile, notre forme périssable, et jamais on n'a interrompu cet usage. Les fresques grossières des catacombes, les miniatures des manuscrits, les chapiteaux des églises romanes, les voussures et les vitraux gothiques le démontrent péremptoirement. Que l'imagination des artistes donnât un corps humain à une autre des personnes divines, cela ne pouvait avoir de grands résultats ni modifier la marche de la Peinture.

Le dixième siècle plongea l'Europe dans des ténèbres inattendues, comme ces épais brouillards qui cachent le soleil et forcent d'allumer les flambeaux en plein jour. La civilisation se réfugia sous les voûtes des églises et parmi les tranquilles habitants des monastères. Plusieurs prélats bourguignons firent de nobles efforts pour la protéger contre la barbarie menaçante. Un évêque d'Auxerre, Gauderic, embellit de pieuses scènes les plafonds de l'église Sainte-Eugénie. Son successeur, nommé Gui, décora de bas-reliefs en argent l'autel de la cathédrale, et, voulant frapper les âmes vicieuses, ordonna de peindre sur les murailles les châtiments tragiques de l'enfer et le bonheur sans mélange du paradis. Saint Hugon, prieur de l'abbaye d'Autun, « place dans son église des colonnes de marbre et des mosaïques. » Swelphe, à Reims, orne de saints personnages les voûtes de son palais épiscopal. Gérard, évêque de Toul, suit cet exemple et couvre sa cathédrale d'épisodes religieux. Amalbert, supérieur de Saint-Florent de Saumur, reconstruit en bois son monastère et déguise la pauvreté des matériaux par le luxe de la décoration pittoresque. Robert, son successeur, achève d'historier les cloîtres, ces cloîtres solitaires où les cœurs fatigués des orages du monde retrouvaient le calme et le silence. Fulques, abbé de Lobbes, fait planer dans le dôme de son église, au-dessus de la multitude en prière, les mystérieuses images de la Trinité, des saints et des prophètes.

Suivant le témoignage d'Agobard, l'ancien et le nouveau Testament, les douleurs de Jésus, les sombres visions de l'Apocalypse fournissaient, comme on aurait pu le deviner, les sujets principaux que traitaient les peintres et les statuaires; mais les coloristes représentaient aussi des combats, des paysages, des chasses, des pêches, des marines, des animaux fabuleux, et dessinaient de fantastiques compositions où se mêlaient toutes les formes de la nature; on les a désignées plus tard sous le nom d'a-

rabesques. Les personnages sont ordinairement très-courts, avec de gros membres et de grosses têtes : on croirait voir des nains charnus. La ligne courbe y domine à l'excès, comme dans tous les arts en décadence. Nul indice d'articulations, nulle vérité dans les profils.

Le onzième siècle fut le début d'une nouvelle période et le commencement d'une nouvelle jeunesse. L'Europe sembla sortir d'une mort passagère. La Peinture seule ne profita point d'abord de cette rénovation générale. Le décret de Charlemagne était tombé en désuétude. Au lieu d'historier les parois des édifices, on les couvrit de tentures et de tapisseries, quand l'évêque, le bénéficiaire ou le prieur aimait le luxe; quand d'austères pensées le préoccupaient seules, il laissait les murailles sans ornement, et leur expressive nudité portait à la mélancolie, faisait rentrer en eux-mêmes les fidèles que l'éclat des couleurs et le talent des artistes auraient pu distraire. L'ancien usage ne fut pas complétement abandonné toutefois. En 1025, le synode d'Arras proclama derechef que les images tracées dans les monuments pieux étaient *le livre des illettrés*. Conformément à cette déclaration, Geoffroy, évêque d'Auxerre, décora son église de peintures et adoucit, à l'aide de vitraux, la lumière qu'y répandaient les fenêtres. « Il fonda même des prébendes, nous dit Emeric David, pour un orfévre, un peintre et un vitrier, qu'il attacha au service de la cathédrale. » Humbaud, son second successeur, y fit exécuter de nouvelles fresques. Un abbé de Saint-Venne, nommé Richard, fier d'avoir accueilli dans sa détresse l'empereur Henri IV et de l'avoir compté parmi ses religieux, ordonna de représenter, à l'entrée du cloître, la scène attendrissante où le monarque déchu implorait son secours.

Les noms de quelques peintres du onzième siècle nous sont parvenus, avantage rare pour une époque si éloignée. La plupart étaient des religieux, comme Herbert, moine de Reims, qui mourut très-jeune vers l'an 1060, et dont les talents extraordinaires firent déplorer la fin précoce; comme Roger, qui vivait, à la même époque, dans le même couvent. Bernard suspendit au dôme de l'église de Lobbes tout un cénacle de pieuses apparitions. Peintre, statuaire, professeur de belles-lettres, Thiémon décora de ses travaux plusieurs monastères et fut promu, en 1090, à l'archevêché de Salzbourg : la désinence de son nom permet de croire qu'il était Français. D'autres coloristes, moins favorisés du sort, ne nous ont légué ni leurs œuvres ni leur souvenir; on sait seulement qu'ils avaient orné de leurs travaux tel ou tel édifice. Bernard, abbé de Quincy, ayant fondé près de Chartres un monastère placé sous le patronage de saint Sauveur, différents artistes, peintres, doreurs et statuaires vinrent y chercher le recueillement et la solitude. Il est à croire qu'ils embellirent de leurs productions le monument qui les protégeait contre les vains soucis du monde.

Il semble que la Peinture se soit perfectionnée au douzième siècle, malgré les doctrines austères des prélats les plus influents et l'aversion que témoignait Abailard lui-même pour ces pompes extérieures. Les Croisés rapportèrent du Levant des tableaux, des miniatures, des reliquaires émaillés, qui modifièrent le goût national. Selon toute

apparence, quelques artistes orientaux les suivirent dans leurs fiefs, tandis qu'un certain nombre d'autres, nés sous le ciel de l'Occident, visitaient Constantinople et la Judée. Un monument de notre pays contient des fresques importantes qui permettent de comparer l'état de la peinture française aux onzième et douzième siècles : c'est l'église de Saint-Savin, dans le département de la Vienne. Récemment découverts sous le badigeon, ces travaux ornent la crypte, l'escalier qui mène de l'édifice souterrain à l'édifice supérieur, le vestibule de celui-ci et presque toutes les parois de l'intérieur. Les contours des figures, les plis des vêtements sont marqués à l'aide de traits d'un rouge sombre, exécutés d'une manière facile et hardie. Dans cette espèce d'encadrement, la couleur a été appliquée en larges teintes plates, sans ombres, sans modelé : des traits blancs, mal fondus avec la teinte générale, désignent imparfaitement les saillies. Les accessoires, tels que les nues, les arbres, les rochers, les monuments, constituent moins de véritables représentations, que des symboles hiéroglyphiques. Ce qu'il y a de plus naturel, de mieux imité, ce sont les attitudes et les gestes. Les têtes vues de face, quoique généralement barbares, ont aussi quelquefois une certaine régularité; nulle expression ne les anime. Les faces dessinées de profil, ou, pour mieux parler, de trois quarts, offrent une grossièreté que rien n'atténue. Les draperies sont remarquables en ce que l'artiste a su choisir les grandes lignes essentielles et négliger les détails inutiles ou secondaires. Quelques-unes de ces qualités, la noblesse des poses et l'élégance naïve des costumes manquent aux peintures du chœur, moins bien exécutées d'ailleurs sous le rapport technique. Tout donne lieu de croire qu'elles datent du onzième siècle, comme le monument; le reste fut sans doute tracé au douzième, lorsque les expéditions en Palestine avaient déjà modifié l'art occidental : on y observe, en effet, plusieurs caractères byzantins.

Les fresques découvertes en 1850 à Nohant-Vicq, département de l'Indre, dans une petite église romane, aussi étrange par sa forme que par ses dimensions restreintes, concordent en fait de style avec les peintures de Saint-Savin. Les traits ne sont pas beaux; les membres, sans articulations, paraissent enflés; les draperies ne révèlent aucun sentiment d'élégance, mais les figures, les attitudes sont pleines d'une vigueur tragique. On ne saurait voir une plus expressive barbarie. L'artiste a rendu la haine, l'effroi, la colère et la douleur, avec une énergie remarquable et digne de cette époque violente. La scène où Jésus est conduit au Golgotha, précédé de Barrabas, qui porte l'instrument du supplice, défierait à cet égard tous les peintres modernes. Des traits d'un rouge sombre marquent les contours; deux fresques sont même simplement esquissées à l'aide de cette couleur. Dans les autres, l'intervalle des lignes est rempli par du jaune, du rouge de brique pâle, de l'amarante et du bleu fade.

Les récits des auteurs nous prouvent que l'usage des peintures murales, devenu moins fréquent à partir de l'an mil, ne fut pas abandonné; les traditions ne perdent pas ainsi tout à coup leur puissance. Le réfectoire de l'abbaye de Cluny et une chapelle construite dans le cimetière reçurent au douzième siècle une décoration de cette

espèce. Une peinture mêlée de mosaïques et d'ornements en bronze doré couvrit l'abside de l'église, et l'on pouvait encore, du temps de l'Empire, étudier cette bizarre production, qui avait gardé toute sa fraîcheur. L'amalgame de moyens hétérogènes, qu'on y observait avec étonnement, n'est pas rare aux époques primitives, où l'on cherche l'effet, sans trop se préoccuper des lois spéciales qui gouvernent chacun des beaux-arts et limitent ses ressources. Le fameux Suger décora la basilique de Saint-Denis avec une magnificence prodigieuse : partout se déployèrent des fresques et des vitraux dus à des peintres *français et lorrains*, selon le témoignage de l'habile ministre. Les images d'une verrière placée dans le chœur semblaient accuser une propension à retracer des événements contemporains : on y voyait briller au soleil le départ des croisés pour la Terre-Sainte, leurs premières victoires, la prise de Nicée, bientôt suivie par celles d'Antioche et de Jérusalem. Heribrand, abbé de Tuy, ayant quitté ce monde avec une réputation de vertu extraordinaire, « on représenta sur les murs de son église un miracle opéré par son intercession. » Pierre, abbé de Grammont, commanda d'historier les murs de son infirmerie pour égayer la vue des malades, et fit également revêtir de pieux sujets le pourtour du cloître. Enfin Guillaume, évêque du Mans, décora une chapelle de diverses peintures « où les formes des vivants étaient reproduites avec fidélité, » nous dit un ancien auteur, qui ajoute : « Elles ne charmaient pas seulement les yeux, mais captivaient, en outre, les esprits. » Cependant les fresques devinrent au douzième siècle un ornement insolite, et le nombre des peintres diminua.

L'art du coloris demeura stationnaire pendant le siècle suivant. Si l'on examine avec soin les médaillons tétralobés de la Sainte-Chapelle de Paris et les figures découvertes dans la crypte, on y observe les mêmes procédés techniques et les mêmes caractères. Les contours, les plis principaux ne sont plus tracés en rouge sombre, mais en noir, différence peu importante que j'attribue au développement considérable de la peinture sur verre à cette époque. Le vitrail fut alors le modèle qu'imitèrent les coloristes de tous genres; les miniatures le prouvent aussi bien que les décorations monumentales : les unes et les autres paraissent être simplement des cartons de vitraux. Les trente-huit sujets représentés dans les quatre feuilles de la Sainte-Chapelle, l'*Annonciation* et la *Glorification de la Vierge*, figurés dans la crypte, sont très-intéressants pour l'historien, car il est probable qu'ils furent exécutés par les meilleurs artistes du royaume; le mauvais état des premiers leur ôte malheureusement beaucoup de leur prix. Ce que l'on y remarque surtout, c'est que les attitudes sont expressives, quoique un peu roides, et ne manquent pas de vérité; les draperies ont d'ailleurs bonne tournure et sont agencées avec goût.

Les trente-huit médaillons de la Sainte-Chapelle figurent des saints mis à mort. Cette abondance de martyres indique une transformation de l'esprit religieux et une nouvelle direction dans le choix des sujets. Tant que régna le style grave et sombre de l'architecture romane, tant que l'Europe fut un champ de carnage où des passions

désordonnées se livraient un combat furieux, les peuples, tourmentés d'une secrète angoisse, ne cherchaient que les scènes, les images conformes à leurs dispositions. L'Ancien Testament et l'Apocalypse étaient en harmonie avec leurs funèbres pensées. Ils aimaient surtout le Dieu terrible qui se montrait aux Juifs parmi les éclairs et les tonnerres, le Dieu jaloux qui ordonnait d'exterminer les infidèles et les pécheurs, le Juge impitoyable qui devait demander à chacun de nous un compte rigoureux de ses actions. Lorsque la puissance des communes se développa, qu'une certaine régularité s'introduisit dans les rapports sociaux, que les nations prirent confiance dans l'avenir, l'architecture gothique, plus brillante, plus légère, plus ornée que le système antérieur, fut l'expression du nouvel ordre de choses et des nouveaux sentiments. L'esprit humain affectionna d'autres sujets. Les poétiques épisodes, les douces paraboles de l'Évangile, la gracieuse histoire de la Vierge, les suaves ou dramatiques légendes des saints occupèrent le talent des coloristes. Il semblait qu'un rayon de printemps eût égayé leur imagination. A la Sainte-Chapelle, nous ne voyons que le dénouement des légendes, et cette foule de supplices paraît en contradiction avec la remarque précédente. Mais l'édifice étant destiné à rappeler spécialement la Passion de Jésus, on a groupé autour de ce souvenir tragique un bon nombre de scènes analogues. Quoique l'on n'aperçoive ici que la catastrophe dernière, ces médaillons eux-mêmes prouvent combien la légende prenait alors d'empire et séduisait les populations chrétiennes.

La Peinture française ne fit aucun progrès pendant le quatorzième siècle, et cette immobilité doit d'autant plus surprendre, que la sculpture se perfectionnait alors rapidement. « Si l'on place, dit un habile écrivain, une statue du douzième siècle à côté d'une statue du treizième, on les distinguera l'une de l'autre au premier coup d'œil. Examinons ensuite plusieurs verrières de dates différentes, du douzième et du quatorzième siècle : il sera souvent difficile de désigner l'époque de chacune, surtout si l'on ne s'attache qu'à la comparaison des figures peintes; les indices les plus sûrs pour se guider dans cette appréciation ne peuvent être tirés ni des costumes, ni du plus ou moins de pureté dans le dessin. Il en est de même pour les peintures murales. Les costumes de convention ou de tradition, les types byzantins, pour tout dire en un mot, se sont conservés dans les monuments peints longtemps après que la sculpture était entrée dans une voie d'imitation nouvelle et s'était fait un style original. » Cette longue paralysie de la Peinture française ne prouve-t-elle pas que l'art du coloris est simplement en France un moyen de décoration et n'a point aux yeux du public une valeur intrinsèque? On ne cherchait que l'effet d'ensemble, l'effet monumental, et la beauté, la finesse plus ou moins grandes de l'exécution n'y contribuent en rien. Aussi, ne se préoccupait-on nullement de perfectionner le travail; pendant trois cents ans, l'art demeura stationnaire, enchaîné par l'indifférence des populations.

L'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas s'efforçaient, au contraire, de multiplier ses ressources et d'agrandir son domaine. Le premier pays nous envoya au commencement du quatorzième siècle un homme supérieur, qui aurait formé toute une légion de peintres,

s'il avait trouvé des aptitudes impatientes de se produire. Clément V emmena de Pérouse à la cour d'Avignon le fameux Giotto. Il orna de ses fresques non-seulement le palais pontifical, mais plusieurs monuments situés dans d'autres villes, et ses travaux excitèrent l'admiration du pape, aussi bien que des prélats qui l'environnaient. En 1316, l'artiste ayant voulu retourner à Florence, le prince ecclésiastique lui fit des présents considérables et lui témoigna de vifs regrets. Les indigènes, selon toute apparence, n'éprouvèrent pas autant d'émotion. Vingt ans après, Simone Memmi, élève de Giotto, déploya aux yeux de nos populations méridionales des images plus parfaites : la pureté des lignes, la grâce des attitudes s'y mêlaient à un sentiment idéal. Memmi exécuta en Provence des fresques nombreuses, selon le témoignage de Vasari. Pétrarque et la belle Laure reçurent une nouvelle existence de son pinceau, existence fictive que les siècles n'ont pas détruite, et le poëte reconnaissant lui adressa deux de ses meilleurs sonnets. L'exemple de ces grands hommes fut stérile pour la France; s'ils modifièrent quelque peu le travail des artistes dans le Languedoc, la Provence et le Dauphiné, aucun peintre éminent ne répondit à leur appel, ne tâcha de les égaler ou même de devenir plus habile : la semence, tombée sur une terre inféconde, ne produisit qu'une maigre et défectueuse moisson.

Certains artistes, qui travaillèrent dans le nord de la France au quatorzième siècle, nous ont laissé leurs noms, à défaut de leurs œuvres. Girart d'Orléans, d'après un vieux texte mentionné par M. Bourquelot, fit, en 1355, dans le château de Vaudreuil, pour le duc de Normandie, plusieurs peintures de *fines couleurs à huiles*. Étaient-ce seulement des badigeonnages, ou étaient-ce de vrais tableaux tracés d'après l'ancienne méthode que devaient bientôt perfectionner les Van-Eyck? Le texte ne nous le dit pas. Jean Coste fut employé à orner le même édifice. En 1365, François d'Orléans historia de son mieux le palais de la reine à l'hôtel Saint-Pol. Trois ans plus tard, Jean de Blois décora l'hôtel de ville de Paris. Colart de Laon, peintre et valet de chambre du duc d'Orléans, couvrit de figures la chapelle construite par son maître près de l'église des Célestins, à Paris, et eut Guillaume Loyseau pour auxiliaire dans ce travail. Le même Colart, Jehan de Saint-Cloy, Périn de Dijon, Lafontaine et Copin, dit *Grand'-Dent*, ornèrent la *librairie* neuve du prince, située en son hôtel de la rue de la Poterne. Nous pourrions mentionner d'autres peintres, car on a recueilli, dans ces derniers temps, un bon nombre d'indications; mais cette aride nomenclature n'intéresserait nullement nos lecteurs : mieux vaut leur faire part de quelques observations générales.

Nous avons remarqué ailleurs que les édifices romans et gothiques offraient des statues, des bas-reliefs de moins en moins nombreux à mesure que l'on approchait du Nord. Les moulures, les arabesques, les feuillages prennent la place de l'homme. Ainsi se révèle l'amour des peuples septentrionaux pour la nature au détriment de la société. En France, la même gradation distingue les zones pittoresques. Au nord, les couleurs ne représentent que des objets inanimés, que de simples combinaisons de la fantaisie;

on va jusqu'à simuler des appareils fictifs sur les murailles; les personnages se montrent d'une manière exceptionnelle. Dans les provinces du centre, ils se multiplient : l'homme dispute vivement l'espace au monde extérieur. Dans les provinces méridionales, il triomphe et resserre autant qu'il peut le domaine de son antagoniste.

Les pays de langue d'oïl et de langue d'oc présentent encore une autre différence : les œuvres des premiers ont un caractère indigène, offrent des types nationaux; c'est de la Peinture française sans aucun mélange; le style byzantin et la manière italienne ont échoué contre les tendances, contre les habitudes locales. Dans le Midi, chacune de ces formes s'est naturalisée; la plante exotique n'a pas donné des fruits savoureux, mais elle a pris racine : à mesure qu'elle avançait vers le Nord, elle dépérissait et n'a pu même atteindre les bords de la Loire. C'est par exception qu'elle a pénétré jusque sur le sol du Poitou, jusqu'au monastère de Saint-Savin. Au delà, le goût national exerce un empire absolu; la Peinture, sans être brillante, a du moins une certaine originalité. M. Denuelle mettra ces faits hors de doute, si on publie quelque jour le grand travail dont il s'occupe depuis longtemps.

Dès le treizième siècle, les peintres formèrent à Paris des corporations où ils s'associaient aux sculpteurs et aux selliers. Le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau nous a transmis plusieurs règlements qui les concernent. Un article spécial les affranchit des impôts qui grevaient le commerce : « Nus ymagier paintre ne doibt coustume de nule chose que il vende ou achate appartenant à son mestier. » Quatre prud'hommes et un gardien du métier, que l'on renouvelait tous les ans, veillaient à leur conduite, à leurs intérêts, au bon emploi des deniers communs. En 1391, les imagiers de la capitale reçurent de nouveaux statuts. « A leurs priviléges, nous dit M. Bourquelot, Charles VII ajouta l'exemption de toutes tailles, subsides, guet, gardes, » etc. Cette exemption fut confirmée par Henri III, en 1583, et par ses successeurs. En 1413, il y avait un peintre du roi, pensionné aux frais du trésor. On lui supprima ses gages par un des articles de la grande ordonnance du 25 mai 1413 : « *Item*, notre paintre, qui prenoit sur nostre thrésor CXXXIV livres tournois, n'en prendra plus aucune chose. » Cet office néanmoins fut bientôt rétabli.

Une lumière un peu plus vive éclaire l'histoire de la Peinture française au quinzième siècle. C'est l'époque où l'art du coloris, sous le ciel néerlandais comme sous le ciel italien, passa de l'inexpérience du premier âge à la gracieuse dextérité de la jeunesse. Du Nord et du Midi soufflaient des haleines printanières; elles devaient féconder le sol de notre pays et y faire épanouir quelques fleurs. M. Léon de Laborde, qui emploie une intelligence vive et patiente à faire de si utiles recherches, a publié de précieux documents sur cette période et sur les cent années qui l'ont suivie.

Nous trouvons d'abord, à la cour des rois de France, Lichtemon, Foucquet, Bourdichon, Perreal, qui se disputent les bonnes grâces du monarque et les éloges des seigneurs. On ne connaît guère du premier que son nom. En 1461, il moula le visage de Charles VII, qui venait de mourir; c'est tout ce que nous apprend un compte royal

de cette année. Jehan Foucquet nous a laissé de plus importants souvenirs et des traces plus manifestes de son pèlerinage en ce monde. Il est probable qu'il vit le jour dans la capitale de la Touraine, vers 1415. Il fut employé par Charles VII et par Louis XI, qui lui donna le titre de peintre officiel. Les comptes de maître Briçonnet pour l'année 1470 mentionnent un payement de quarante livres, reçues par Foucquet le 26 décembre; c'était le prix de certains tableaux que le roi lui avait ordonné de faire et qu'il destinait aux chevaliers de l'ordre de Saint-Michel. Deux ans plus tard, il enlumina un livre d'heures pour la duchesse d'Orléans. Louis XI, ayant sans cesse devant les yeux l'idée de la mort, comme tous ceux qui craignent de mourir, et se préoccupant du lieu où devait reposer sa dépouille, chargea, en 1474, le sculpteur Michel Colombe de lui tailler un modèle de sépulture, et Jehan Foucquet, de lui en peindre une image. Briçonnet parle encore de ce dernier artiste l'année suivante; mais, à partir de ce moment, on ne sait ce qu'il devient. Ses œuvres, quoique peu nombreuses, excitent plus d'intérêt que ces maigres détails. Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, lui fit terminer vers 1465 un manuscrit de Josèphe, où Paul de Limburg et ses frères avaient peint trois miniatures pour le duc Jean de Berry. Ce manuscrit porte maintenant, à la Bibliothèque Nationale, le numéro 6891. Les onze enluminures de Foucquet sont des morceaux très-distingués, qui brillent surtout par la composition et par les attitudes faciles ou animées des personnages. Deux influences s'y trahissent, celle des Pays-Bas et celle de l'Italie. Les paysages, les costumes, la minutie du travail rappellent la manière flamande; le style des monuments, certaines figures, certains agencements de draperies attestent que l'auteur connaissait les productions méridionales et ne se retranchait pas dans une jalouse indépendance. Son *Tite-Live* de la Sorbonne (Bibliothèque Nationale, numéro 297) prouve néanmoins qu'il observait la nature, qu'il y cherchait des inspirations immédiates. Quelques autres ouvrages permettent d'apprécier son mérite peu commun; on voit de lui, chez M. George Brentano Laroche, à Francfort, quarante miniatures détachées d'un livre de prières, et un portrait d'Agnès Sorel au Musée d'Anvers. La célèbre collection de Marguerite d'Autriche contenait une *Vierge* de sa main.

Jean Bourdichon exécutait des morceaux d'histoire, des portraits, des panoramas de villes, enluminait des manuscrits et coloriait des statues; les comptes de Louis XI en font mention pour la première fois dans l'année 1484. En 1491, il reçut la somme de trente livres pour avoir peint les images de six hommes d'armes, l'un desquels portait un *habit de drap d'or tanné et de velours cramoisi mi-parti.* En 1494, quatre cent quarante-huit livres tournois lui furent payées, à raison d'une *Vierge* et d'autres figures ou emblèmes qu'il avait tracés sur de grandes bannières; l'art s'introduisait alors partout. Quatre ans plus tard, Jean Bourdichon est désigné comme valet de chambre et peintre ordinaire du roi, aux appointements de deux cent quarante livres. On suit sa trace jusqu'en 1520; après cette date, Jean Perreal figure sans compagnon, sur les registres de la cour, vieux parchemins qui ont duré plus longtemps que les

rois, les artistes et presque tous leurs ouvrages. Le seul morceau connu de Bourdichon est un portrait de saint François de Paule envoyé à Léon X par François Ier, quand le souverain pontife canonisa ce pieux personnage; il fut placé au Vatican, où on le retrouverait encore, selon toute apparence.

Jean Perreal se montre un peu plus tard que Bourdichon sur la scène historique. En 1496, les peintres, tailleurs d'images et verriers de Lyon, réunis en société, prièrent le roi Charles VIII, qui séjournait dans la ville industrieuse, de vouloir bien confirmer leurs statuts. Jean Perreal était un des chefs de la nouvelle corporation, et il y avait été reçu sans avoir besoin de prouver son talent par un *chef-d'œuvre*, à cause de son expertise et habileté bien connues. Ce mérite lui valut la place de peintre officiel du roi; depuis lors on le nomma tantôt Jean Perreal et tantôt Jean de Paris, sans doute parce qu'il avait fixé sa résidence au bord de la Seine. Les comptes de l'année 1499 attestent qu'il reçut, comme appointements, la somme de deux cent quarante livres tournois. Il suivit au delà des Alpes les troupes de Louis XII. Un document de l'époque dit qu'il surpassait tous les artistes de notre pays. Son adroit pinceau représenta les villes, les forteresses conquises, « l'assiette d'icelles, la volubilité des fleuves, l'inéqualité des montagnes, la planure du territoire, l'ordre et le désordre de la bataille, l'horreur des gisans en occision sanguinolente, la misérableté des mutilez nageans entre mort et vie, l'effroy des fuyans, l'ardeur et impétuosité des vainqueurs, et l'exaltation et hilarité des triumphans. » Son courage au travail sous un ciel embrasé, sur un sol nouveau, lui occasionna une dangereuse maladie, contre laquelle lutta victorieusement un médecin lyonnais. « Messire Symphorian Champier l'a tiré hors des maschoires de la mort, esquelles s'estoit engouffré par trop grant labeur, abstinence et vigilance. » Il était ainsi aux prises avec la douleur en 1509; en 1511, un homme qu'il avait obligé, qui lui avait témoigné publiquement sa gratitude, Jean Lemaire des Belges, lui fit commander par Marguerite de Savoie le plan du tombeau qu'elle voulait consacrer à son mari dans l'église de Brou. Michel Colombe, peu vaniteux sans doute, ne refusa pas d'exécuter ce dessin, quoiqu'il fût aussi capable que Perreal de tracer un projet. L'acte par lequel il s'y engage, et que l'on possède encore, prouve d'ailleurs que le peintre s'occupait d'architecture. Il s'occupait aussi de vêtements, car Louis XII le chargea de présider au trousseau de Marie d'Angleterre : l'artiste dirigea les *cousturiers* qui le préparaient. En 1515, il coloria deux cent six écussons portant les armes de France, qui servirent aux obsèques du prince. Il figure encore parmi les officiers royaux en 1522, puis l'obscurité l'enveloppe et le dérobe entièrement à notre vue. On ne connaît de lui aucune œuvre authentique. Jean Lemaire des Belges nous apprend que c'était un habile discoureur.

Nicolas Pion a eu un sort contraire. Un tableau de sa main nous est parvenu, mais sans aucun renseignement biographique. Exécutée au quinzième siècle pour les moines de Saint-Germain-des-Prés, cette peinture se trouve actuellement au musée de

Paris et représente la Déposition de croix. Dans le lointain, l'artiste a *pourtrait* la façade du vieux Louvre qui longeait la Seine. OEuvre curieuse et importante, elle ne peut néanmoins soutenir la comparaison avec les étonnantes images que traçaient alors les Flamands. Le tableau qu'on voit au Palais de Justice (chambre de la cour d'appel) suffirait pour le prouver; la perfection même de cette page rend difficile et scabreux d'en désigner l'auteur. Nulle production de Hemling n'offre un art aussi avancé, une composition aussi profonde, des types aussi originaux. La Belgique et la Hollande ne renferment pas une œuvre du même style que l'on puisse dire plus belle. Sous le règne de Louis XII, selon Corrozet, « la grand'chambre de la court du parlement, où sont plaidées les appellations verbales, fut somptueusement décorée et enrichie. » Les tons chauds, l'harmonie extraordinaire et presque moderne de la couleur se joignent aux autres indices pour faire accepter cette date comme très-probable. Tout, dans ce morceau, annonce le passage du quinzième au seizième siècle; les mérites des deux époques s'y trouvent rassemblés; mais quel artiste des Pays-Bas, quel homme de génie était alors capable d'exécuter un si merveilleux travail?

Un prince français fut tellement séduit par les ravissantes créations des peintres brugeois, que, non content de les admirer, il voulut produire des œuvres analogues. Le fameux René d'Anjou, duc de Lorraine, qui joignait à ce titre celui de roi de Provence, se forma dans le Nord au maniement du pinceau et transporta dans le Midi la méthode néerlandaise. Ce n'était pas un homme supérieur, comme le prouve son tableau du Musée de Cluny, tableau à l'huile qui représente sainte Madeleine annonçant l'Évangile aux Marseillais encore païens; la couleur en est peu brillante et le dessin peu remarquable. Les exemples donnés par un monarque ne sauraient toutefois demeurer sans action. M. de Pointel, l'habile chercheur, nous apprend qu'on trouve dans la France méridionale un grand nombre de panneaux du quinzième siècle, traités à la manière flamande, qui n'ont été ni décrits ni jugés. C'est au pacifique souverain que l'on doit vraisemblablement leur présence sur le sol de notre pays; son goût ne pouvait manquer de se répandre, et les églises de son royaume se procurèrent des œuvres composées d'après la nouvelle méthode, soit qu'on les fît venir de Belgique, soit que des imitateurs indigènes eussent suivi les traces du roi et pris pour modèles les tableaux néerlandais.

Vers la fin du quinzième siècle et au début du seizième, une école nationale de Peinture paraît s'être développée dans la Picardie. Les sept morceaux de la cathédrale d'Amiens sont des productions très-importantes. On y admire de vastes paysages qui annoncent déjà le talent spécial des Français pour ce genre de composition. Une foule d'acteurs occupent les premiers plans, et, malgré leur nombre, l'œil en saisit parfaitement les divers groupes : les attitudes sont naturelles et expressives; la couleur, brillante et vraie, n'a pas cette harmonie d'ensemble qu'offrent les œuvres postérieures de l'Italie et des Pays-Bas, mais qui manque presque toujours aux toiles françaises. Chaque partie semble avoir été faite isolément. De cette même école pro-

vinciale sont sortis le *Sacre de Louis XII,* commenté par le sacre de David, et la *Vierge au froment*, qui ornent le Musée de Cluny.

Nous arrivons à une famille de peintres que M. de Laborde a, pour ainsi dire, évoquée du sein des ténèbres, dont elle semblait ne devoir jamais sortir. Les individus qui la composent avaient été réunis en un seul, par une méprise historique des plus fâcheuses : toute chronologie devenait impossible, tout effort d'appréciation échouait contre un pareil obstacle. On peut croire que cette famille était originaire des Pays-Bas; le plus ancien manuscrit où elle soit mentionnée porte que Jean Clouet, en 1475, demeurait à Bruxelles et qu'il y travaillait pour le duc de Bourgogne. On ne sait pas dans quelle année il changea de domicile et vint habiter près des rois de France. Vers 1485, il eut un fils qu'il appela du même nom que lui. Ce fils obtint les bonnes grâces de François Ier, sans doute à cause de son talent. Dès le mois de janvier 1523, il était peintre officiel de la cour, et il reçut les deux cent quarante livres tournois qui formaient les appointements ordinaires de cette place; il y joignait le titre de valet de chambre du prince, ce qui montre qu'il jouissait depuis assez longtemps de la faveur royale et que l'on ignore la véritable époque de son entrée en fonctions. Il fut souvent chargé de peindre les figures de certaines dames qui avaient plu au roi. « Desquelz ouvraiges et pourtraictures ledit seigneur n'a voulleu estre cy aultrement déclairées ni spécifiées, » disent les comptes, et nous n'avons pas besoin d'expliquer les motifs de cette recommandation. Au mois de mars 1529, un exprès fut envoyé de Blois à Paris pour chercher en poste quelques-unes de ces mystérieuses images. Désigné d'abord familièrement par le nom de Jehannet, diminutif du mot Jehan, ce nom se changea peu à peu en celui de Jannet, et l'on a depuis lors appelé ainsi toute la famille. Les renseignements historiques ne permettent d'attribuer avec certitude au second peintre de cette race, que deux portraits de François Ier : l'un, placé dans la galerie de Florence comme étant d'Holbein, unit les caractères de l'art français aux caractères de l'art flamand, un coloris argentin, la finesse du détail et la simplicité de l'effet à l'observation scrupuleuse et au style de la Néerlande; l'autre brille parmi les images des rois sous les plafonds de Versailles : la facilité de l'exécution moderne y lutte contre la timidité de l'ancienne manière; les draperies sont rendues avec largeur; la barbe, les broderies, avec un soin minutieux. Ces caractères se rapportent assez bien à un tableau que l'on voit chez M. Quedeville, et sur lequel on trouvera peut-être plus tard des documents authentiques. Ce morceau représente Jésus crucifié : la Vierge et saint Étienne à gauche, saint Jean et saint François à droite, déplorent la triste fin du glorieux martyr; le dernier appuie sa main sur l'épaule d'un évêque agenouillé devant un prie-Dieu aux armes des Ponchers. Celui-ci, comme on le devine, se nommait François Poncher; il était trésorier de France, secrétaire du roi, et mourut en 1532; les autres saints personnages sont les patrons de ses deux frères, Étienne et Jean, et de sa sœur Marie. La couleur douce et claire de cette peinture, la finesse spirituelle des types, la légèreté des fonds, ne permettent pas de

douter qu'elle soit l'œuvre d'un artiste français. L'époque où vivaient ces quatre membres d'une famille illustre correspond justement à celle où travaillait Jean Clouet le fils. On ne sait pas quand il mourut, mais il laissa un héritier qui lui succéda dans ses fonctions vers 1545. On lui avait donné en le baptisant le nom de François. Le premier compte où il est question de lui porte la date de 1547; il fut alors chargé d'esquisser rapidement les traits et de mouler la figure du roi, qui venait de terminer son aventureuse carrière. On ne lui aurait sans doute point confié cette tâche, s'il n'avait déjà été peintre officiel de la cour. Il exécuta ensuite une image du petit dauphin, François II, qui orne actuellement le Musée d'Anvers. Nous ne ferons pas la nomenclature de ses ouvrages, trop nombreux pour que nous les passions en revue dans cette esquisse. A la date de 1559, nous le retrouvons près du lit funèbre de Henri II, auquel il rendit le même service posthume qu'à son père; il modela l'effigie en cire et en osier qui devait représenter aux funérailles du monarque le prince jadis tout-puissant. François Clouet eut l'honneur d'être chanté par Ronsard et toute la pléiade. Vieilleville le cite comme le *plus excellent ouvrier de ce temps-là*. Presque tous les grands personnages de la cour posèrent devant lui, et la dangereuse Marie Stuart le trouva capable de reproduire sa beauté. En 1570, on perd sa trace; en 1572, un nommé Jehan de Court remplit ses fonctions; la présence de ce successeur annonce vraisemblablement que François était mort. Il eut cela d'extraordinaire qu'il sut se préserver de l'influence italienne, comme son père et son aïeul, quoique les souverains octroyassent leurs plus hautes faveurs aux coloristes nés par delà les monts et que le public fût complice de leur engouement. On ne trouve dans ses panneaux que les traditions de l'école brugeoise et des qualités purement françaises; les comptes de nos rois prouvent qu'on l'employait aux travaux les plus grossiers, comme à noircir et vernir des lances, des cercueils et des voitures.

Ce n'était pas ainsi qu'on traitait les maîtres plus ou moins fameux venus d'Italie. Quelques-uns méritaient ces honneurs; les autres n'y avaient réellement pas droit. Appelé en 1515, Léonard de Vinci, cassé par l'âge et les fatigues, n'eut le temps de peindre aucun tableau ni d'exercer aucune influence. Deux ans plus tard, Andrea del Sarto fit admirer aux seigneurs de la cour la science et la hardiesse ultramontaines. Il copia les traits du dauphin, exécuta la *Charité* qui orne le Musée du Louvre et plusieurs autres morceaux. Il retourna ensuite vers la femme égoïste et perfide à laquelle le sort l'avait uni, pour son malheur. Mais ce fut en 1528, lorsqu'on réédifia le château de Fontainebleau, que commença le vrai triomphe des hommes du Midi. Serlio, peintre et architecte de Bologne, dirigeait la construction. En 1530, la plus grande partie du monument était prête et n'attendait plus qu'une habile décoration. Le roi fit venir de Florence le Rosso, nommé ainsi à cause de ses cheveux roux, artiste auquel Lanzi donne de pompeux éloges, mais qui ne me semble guère les avoir mérités en France. Son œuvre gravée nous le montre comme un homme flasque et prétentieux, sans goût et sans inspiration, mettant la recherche à la place de la verve, confondant

la disproportion avec la grandeur, et la fausseté avec l'originalité. Le vainqueur de Marignan le nomma chanoine de la Sainte-Chapelle. Il avait sous ses ordres le Flamand Léonard, les Français Michel Samson et Louis Dubreuil, les Italiens Luca Penni, Bartholomeo Miniati, Bagnacavallo, Pellegrino et Caccianemici; mais il n'exerça qu'un an cette autorité sans partage. En 1531, Primatice arriva de Mantoue, et une lutte s'engagea dès lors entre eux : ils se disputaient la faveur du prince et le droit de régler selon leur fantaisie la décoration du palais; leur rivalité opiniâtre et mesquine fatigua souvent le monarque. Le Rosso ayant mis fin à ses jours par un suicide, Primatice resta maître du terrain; son meilleur élève, Niccolo dell' Abbate, orna sous sa direction la magnifique salle de bal. Primatice peignait avec moins d'exagération, avec plus de finesse et d'élégance que le Rosso; mais il appartenait encore à cette troupe d'imitateurs maladroits et affectés qui outraient les erreurs de Michel-Ange. Un artiste de cette nature ne pouvait exercer une action utile et durable sur l'école française. Rien cependant ne troubla son empire de quarante années au milieu d'une population étrangère. Henri II, François II, Charles IX, Catherine de Médicis ne lui montrèrent pas moins de faveur que François Ier. Parvenu à un grand âge, il mourut en 1570, comblé d'honneurs et de richesses.

Près de ces étrangers, dans l'atmosphère même de la cour, se développaient des talents qui ne suivaient que les tendances nationales. Les Clouets, nous l'avons vu, gardèrent leur physionomie jusque sous les voûtes des palais royaux. Antoine Caron, de Beauvais, montra une égale indépendance. Venu au monde entre les années 1515 et 1520, il mourut à soixante-dix-huit ans, après avoir travaillé pour Henri II et pour Catherine de Médicis. Il reste de lui plusieurs dessins, et quelques gravures nous donnent une idée de tableaux, maintenant perdus, qui nous auraient fait connaître son talent. M. de Montaiglon découvrira probablement quelque jour de nouveaux renseignements sur son compte. Selon toute apparence, Barthélemy Gueti, Germain Musnier, Corneille (de Lyon), François Quesnel, surent se maintenir dans cette voie originale.

Mais le nombre de ceux qui se laissèrent entraîner par le torrent de la mode italienne fut bien plus considérable. Toussaint Dubreuil, Cormoy, Baudouin, Jean et Guillaume Rondelet, Antoine Fantose, Jacques Bunel, Charles Dorigny, les Dumonstiers, ne firent aucune résistance; leur servilité coïncidait avec l'enthousiasme classique et l'aveugle pédanterie des auteurs contemporains : les artistes devaient se déguiser pour prendre part à la grande mascarade de l'imagination française.

Un homme plus robuste ne se laissa point dominer par le faux goût, par le style en même temps vulgaire et prétentieux des émigrés italiens. Il s'appropria les perfectionnements de l'art moderne, sans suivre les traces des favoris de la cour. Son talent inaugura une nouvelle période dans l'histoire de la Peinture française; on devine que nous parlons de Jean Cousin. Né à Soucy, près de Sens, vers l'année 1530, il orna de ses compositions le verre et la toile, et fut, en outre, un habile sculpteur. Son fameux

tableau du *Jugement dernier*, que possède le Louvre, donne de lui une haute opinion : le coloris en est dur et sans variété; mais le dessin des figures et l'agencement de la scène prouvent qu'il avait l'habitude de réfléchir, de compter sur ses propres forces, et de chercher des dispositions nouvelles, des effets inconnus. On ne sait pas à quelle époque il termina ses jours; il vivait encore dans l'année en 1589, et la tradition rapporte qu'il mourut fort vieux.

ALFRED MICHIELS,

Auteur de l'*Histoire de la Peinture flamande et hollandaise.*

G. TURNBULL. A treatise on ancien Painting, cont. observations on the rise, progress and decline of that art amongst the Greeks and Romans. *London*, 1740, in-fol., fig.

VINC. REQUENO. Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e dei Romani pittori. *Parma*, 1787, 2 vol. in-8.

— Appendici ai Saggi... *Roma*, 1806, in-8 de 36 p.

La 1re édit. est de 1784, *Venetia*, in-8.

C. FRÉD. SOEHNEE. Recherches nouv. sur les procédés de Peinture des anciens, suiv. de fragm. de l'ouvr. de Lessing sur l'antiquité de la Peinture à l'huile. *Paris*, 1822, in-8.

C. ROB. DATI. Vite de' Pittori antichi. *Firenze*, 1667, in-4

Voy. aussi *Vite dei Pittori antichi greci e latini*, du P. M. Gugl. della Valle (*Siena*, 1795, in-4, fig.).

PRINCE HOARE. Epochs of the arts, including historical observations on the most celebrated period of Painting and sculpture in Greece, Italy and France; with a view of their rise and progress in England. *London*, 1813, p. in-8.

ÉMERIC DAVID. Discours historiques sur la Peinture moderne; premier discours renfermant l'histoire abrégée de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du douzième siècle. *Paris*, 1812, in-8. (Extr. du *Magas. encyclop.*)

Publ. d'abord dans le *Musée franç.* de Robillard; réimpr., avec d'autres pièces d'Émeric David, sous le titre d'*Hist. de la Peint. au Moyen Age* (Par., 1842, in-12).

PAILLOT DE MONTABERT. Dissertation sur les Peintures du Moyen Age. Voy. cette Dissert. dans le t. III de la 17e année du *Mag. encyclop.* de Millin, 1812.

Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introd. et des notes par Didron, trad. du ms. byzantin le Guide de la Peinture, par Paul Durand. *Paris*, 1845, in-8.

Voy. aussi, sur les procédés de la Peinture au douzième siècle, THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, avec traduct. de Ch. de l'Escalopier, et une introduct. par J.-M. Guichard (*Par.*, 1843, in-4).

CENNINO CENNINI. Trattato della Pittura, messo in luce con annotaz. del caval. Gius. Tambroni. *Roma*, 1821, in-8.

LÉON. DE VINCI. Traité de la Peinture, donné au public et trad. en franç. par R. F., s. d. C. (Roland Fréart, sieur de Chambray.) *Paris*, 1651, in-fol., fig.

Réimpr. plusieurs fois, et trad. de nouveau, par Martin de Charmois (*Par.*, 1716, in-12), et par Gault de Saint-Germain, avec la vie et le catalogue des œuvres de Léonard (*Par.*, 1802, in-8).

L. B. ALBERTI, De Pictura præstantissimæ artis et nunquam satis laudatæ libri tres. *Basileæ*, 1540, in-8.

Souvent reimpr. Trad. en ital., par Lodov. Domenichi (*Vineg.*, *Giolito*, 1547, in-8); traduct. devenue classique, dont il existe beaucoup d'édit.

PAOLO PINO. Dialogo di Pittura. *Vinegia*, 1548, in-8.

L. DOLCE. Dialogo de la Pittura, intit. l'Aretino, nel quale si raggiona della dignità di essa. *Vinegia*, *Giolito*, 1557, in-8.

Souvent réimpr., et trad. en franç. (*Florence*, 1735, p. in-8).

J. DE BUTRON. Discursos apologeticos de la Pintura. *Madrid*, 1626, in-4.

GIO. P. LOMAZZO. Idea del Tempio della Pittura, nella quale egli discorre dell' origine e fondamento delle cose contenute nel suo Trattato dell' arte della Pittura. *Milano*, 1590, in-4.

Voy. aussi, du même auteur, *Trattato della Pittura* (Milano, 1584, in-8), souvent réimpr.; trad. en franç. par Hilaire Pader, sous ce titre : *Traité de la proportion naturelle et artificielle des choses* (Tolose, 1649, in-fol., fig.).

GIO.-BATT. ARMENINI. Dei veri precetti della Pittura libri tre. *Ravenna*, 1587, p. in-4.

Souvent réimpr. et annoté par Stef. Ticozzi.

G. VASARI. Trattato della Pittura, nel quale si contiene la practica di essa. *Firenze*, 1588, in-4.

Réimpr. plusieurs fois sous des titres différents.

CASP. SORTE. Osservazioni della Pittura, ed. 2a. *Venetia*, *Rampazetto*, 1594, in-4 de 34 ff.

La 1re édit. est de 1580, in-4.

Voy. aussi ce qui concerne la Peinture, dans le traité d'Ant. Franc. Doni : *Disegno del Doni, partito in piu ragionamento ne' quali si tratta della scoltura et Pittura* (Vinetia, Gab. Giolito, 1549, in-8); dans celui de Raff. Borghini : *Il Riposo, in cui della Pittura e della sculptura si favella* (Fiorenza, Marescotti, 1584, in-8).

VICENCIO CARDUCHO. Dialogo de la Pintura, su defensa, origen, esencia, etc. *Madrid*, 1634, p. in-4, fig.

PAILLOT DE MONTABERT. Traité complet de la Peinture. *Paris*, 1828-29, 9 vol. in-8, avec atl. in-4.

(DE CAYLUS et MAJAULT.) Mémoire sur la Peinture à l'encaustique et sur la Peinture à la cire. *Paris*, 1755, in-8, fig.

J. F. L. MÉRIMÉE. De la Peinture à l'huile, ou des Procédés matériels employés dans ce genre de Peinture depuis Hubert et Jean Van Eyck. *Paris*, 1800, in-8, fig.

FR. PACHECO. Arte de la Pintura, su antiguedad y grandezas. *Sevilla*, 1649, in-4.

GIO. VASARI. Le Vite de' più excellenti Pittori, scultori, ed architetti. *Firenze*, *Torrentino*, 1550, 3 part. pet. in-4.

Souvent réimpr., avec des notes de G. Bottari, de G. Masselli, et autres. Trad. en franç. par Léop. Leclanché, et commenté par Jeanron (*Par.*, 1839-42, 10 vol. in-8, fig.).

Voy. la continuation du Vasari, par Gio. Baglione (*Roma*, 1642, in-4).

Voy. aussi les nombreuses Biographies générales des Peintres; en français, par l'abbé Fontenai (1776); en allem., par Rod. Fuessly (1771-79), par G. K. Nagler (1835-43); en ital., par Stef. Ticozzi (1830-33), etc.

A. FELIBIEN. Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excell. Peintres anciens et modernes. *Paris*, 1685, 2 vol. in-4.

Réimpr. plusieurs fois.

Voy. encore l'*Abr. de la vie des Peintres*, par de Piles (*Par.*, 1715, in-12).

DEZALLIER D'ARGENVILLE. Abrégé de la vie des plus fameux Peintres. *Paris*, 1762, 4 vol. in-8, fig.

Voy. un abr. de ce livre, sous ce titre : *Extr. des différ. ouvrages sur la vie des Peintres*, par P. D. L. F. (Papillon de la Ferté; Paris, 1776, 2 vol. in-8).

FIL. BALDINUCCI. Notizie de' Professori del disegno, da Cimabue. *Firenze*, 1681-1728, 6 vol. in-4.

Réimpr. plusieurs fois, notamment avec beaucoup d'annotations de Dom. Mar. Manni (*Fiorenze*, 1767-74, 21 part. in-4).

PILKINGTON's Dictionary of Painters. *Lond.*, 1805, in-4. — Lord of OXFORD. An illustr. supplement. *Ibid.*, 1805, in-4.

Voy. aussi le *Dict. of Painters and engravers* de Mich. Bryan (*Lond.*, 1816, 2 vol. in-4).

STEF. TICOZZI. Dizionario dei Pittori. *Milano*, 1818, 2 vol. in-8.

CH. BLANC. Vies des Peintres de toutes les écoles; accomp. de notes par D. Armengaud et O'Reilly. *Paris*, 1849 et suiv., in-4, fig. en b. (En publication.)

FR. P. ANT. ORLANDI. Abecedario pittorico, nel quale sono descritte le vite degli antichissimi Pittori, scultori ed architetti; accresc. da P. Guarienti. *Venezia*, 1753, in-4.

Souv. réimpr. F. Fuga en a publ. une édit. augm. sous ce titre : *Serie degli uomini i più illustri in Pittura, scult. et archit.* (Fir., 1776, 2 vol. in-4).

(ARTAUD DE MONTOR.) Considérations sur l'état de la Peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël, par un membre de l'Acad. de Cortone. *Paris*, 1808, in-8 de 43 p.

LUIGI LANZI. Storia pittorica dell' Italia, dal risorgimento delle belle arti. *Bassano*, 1809, 6 vol. in-8.

La 1re édit. est de 1789.

Trad. en franç. et abrégée par Francillon (*Par.*, 1822, in-8, fig.), et en totalité par madame Arm. Dieudé (*Ibid.*, 1824, 5 vol. in-8); en angl., par Thom. Roscoe (*Lond.*, 1826, 6 vol. in-8); en allem., etc.

B. A. A. (H. BEYLE, dit *Stendhal.*) Histoire de la Peinture en Italie. *Paris*, 1817, 2 vol. in-8.

Cet ouvrage a été attribué à L. Alex. César Bombet.

ORLOFF. Essai sur l'histoire de la Peinture en Italie, depuis les temps les plus anciens. *Paris*, 1823, 2 vol. in-8.

GIOV. ROSINI. Storia della Pittura italiana, esposta coi monumenti. *Pisa*, 1839 et suiv., 4 vol. in-8 et atl. in-fol.

Voy. les biographies des Peintres ital., dans le *Microcosmo della Pittura* de Fr. Scanelli (*Cesena*, 1657, in-4), et la descript. de leurs ouvrages, dans le *Finezze dei pennelli ital.*, par L. Scaramucci (*Pavia*, 1674, in-4).

Voy. encore les histoires particulières de la Peinture et des Peintres de Gênes, par Raf. Soprani; de Cremone, par G.-B. Zaist; de Modène, par Lov. Vedriani; de Vérone, par Barth. conte dal Pozzo; de Bergame, par Fr. M. Tassi; de Trévise, par Dom. Mar. Federici; de Pérouse, par L. Pascoli; de Ferrare, par Ces. Citadella; de Naples, par Bern. Domenici, etc.

ERN. BRETON. Essai sur les principaux caractères des écoles italiennes du treizième au dix-septième siècle. *Paris*, 1816, in-8 de 12 p. (Extr. de l'*Investigateur.*)

CARLO RIDOLFI. Le Maraviglie dell' arte, ovvero le vite degli illustri Pittori veneti. *Venetia*, 1648, 2 vol. in-4, fig.

(BALD. ORSINI.) Vita, elogio e memorie dell' egregio pittore P. Perugino e degli scolari di esso. *Perugia*, 1807, in-8.

J. AL. CALVI. Memorie della vita e delle opere di Fr. Raibolini, detto il Francia; pubbl. del L. Salina. *Bologna*, 1812, in-8 de 58 p.

P. GIORDANI. Sulle pitture d'Innocenzo Fantucci da Imola, discorsi tre. *Milano*, 1819, in-8.

Lettre sur Léonard de Vinci. *Paris*, 1730, in-4.

Voy. la Vie de Léonard, en allem., par H. Grafen von Galleuberg (*Leipz.*, 1834, in-8), et le Mém. d'Amoretti, en ital. (*Milano*, 1803, in-8).

RICOLLOT. Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci. *Paris*, 1849, in-8 de 112 p., fig.

GUL. et THOM. BONDE. De Julii Clovii operibus libri tres. *S. n.* (*in Anglia*), 1733, in-fol., fig.

(P. LUIG. PUNGILEONI.) Memorie istoriche di Ant. Allegri, detto il Correggio. *Parma*, 1818, 3 vol. in-8, portr.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël; 3e édit. *Paris*, 1835, in-8, fig.

Trad. en ital. par Fr. Longhena (*Milano*, 1829, gr. in-8).

Voy aussi d'autres histoires de Raphaël, par Rich. Duppa, G. K. Nagler, J. D. Passavant, etc.

ANDR. MAIER. Della imitatione pittorica, della eccellenza delle opere di Titiano, e della vita di Titiano, scritta da Stef. Ticozzi, libr. III. *Venezia*, 1818, in-8.

Il existe une foule de livres et de notices consacrés à l'hist. des anciens Peintres italiens et de leurs ouvrages.

ANT. PALOMINO VELASCO. El Parnaso espanol pintoresco laureado, con las vidas de los Pintores y estatuarios eminentes espanoles. *Madrid*, 1797, in-fol.

Souvent réimpr. avec son *Museo pictorico*. L'édit. originale est de 1724.

CEAN BERMUDEZ. Diccionario historico de los mas illustres Profesores de las bellas artes en Espana. *Madrid*, 1800, 6 vol. in-12.

Voy. le *Dict. des Peintres espagnols* de F. Quillet (Par., 1816, in-8), et le *Dict. of spanish Painters*, par O'Neill (*Lond.*, 1833, 2 vol. in-8).

ET. HUARD. Vie complète des Peintres espagnols, et Histoire de la Peinture espagnole. *Paris*, 1839, in 8, portr.

J. B. DESCAMPS. Vie des Peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits. *Paris*, 1753, 4 vol. in-8, fig.

Réimpr. plusieurs fois.

ALF. MICHIELS. Histoire de la Peinture flamande et hollandaise. *Paris*, 1847-49, 4 vol. in-8, et Complément de 48 p.

PAUL DE WINT. Essais historiques et archéographiques sur la Peinture flamande. *Paris*, 1847, in-8.

ARSÈNE HOUSSAYE. Histoire de la Peinture flamande et hollandaise. *Paris*, 1848, 2 vol. in-8.

ALF. MICHIELS. Les Peintres brugeois. *Brux.*, 1846, in-12.

GUST. FR. WAAGEN. Ueber Hubert und John van Eyck. *Breslau*, 1822, in-8.

JOHANNA SCHOPENHAUER. Johann van Eyck und seine Nachfolger. *Frankf.*, 1822, 2 vol. in-8.

P. HÉDOUIN. Memling ou Hemling. Voy. cette notice dans le t. VI des *Ann. archéol.* de Didron.

ALFR. MICHIELS. Histoire de la Peinture allemande. Voy. cette Hist dans ses *Études sur l'Allemagne*, 2e édit. (*Bruxelles*, 1845, 2 vol. in-8).

JOS. HELLER. Das Leben und die Werke Albrecht Durer's. *Bamberg* et *Leipsig*, 1827-31, 2 vol. in-8.

J. HELLER. L. Cranach's Leben und Werke. *Bamb.*, 1821, in-8.

FÉL. BOURQUELOT. Hist. de la Peinture et des arts du dessin en France. Voy. cette Hist. dans *Patria* (Par., 1847).

P. M. GAULT DE SAINT-GERMAIN. Les trois siècles de la Peinture en France, ou Galerie des Peintres français depuis François Ier... *Paris*, 1808, in-8.

LÉON DE LABORDE. La Renaissance à la cour de France : Études sur le seizième siècle, Peinture. *Paris*, 1850, in-8, t. I.

RIGOLLOT. Essai historique sur les arts du dessin en Picardie, depuis l'époque romaine jusqu'au seizième siècle. *Amiens*, 1846, in-8 de 197 p., fig.

PH. DE POINTEL. Recherches sur la vie et les ouvr. de quelq. Peintres provinciaux de l'anc. France. *Paris*, 1847, in-8.

ANAT. DE MONTAICLON. Antoine Caron, de Beauvais, peintre du seizième siècle. *Paris*, 1850, in-8 de 23 p.

Voy., dans la *Biblioth. de l'École des chartes*, plusieurs notices sur d'anciens Peintres français.

Recueil de lettres sur la Peinture, la sculpture et l'architecture, écrites par les plus grands maîtres, publ. par Bottari; trad. de l'ital. par L. J. Jay. *Paris*, 1817, in-8.

Le recueil original, qui forme 7 vol. in-4 *Roma*, 1754-73), et dont Jay n'a traduit qu'un choix, fut continué par Stef. Ticozzi.

Voy. la partie consacrée à la Peinture, dans l'*Hist. de l'Art par les monuments*, de Seroux d'Agincourt; dans les *Monuments des arts du dessin*, par le baron Denon; dans les *Arts au Moyen Age*, par Alex. du Sommerard.

Voy. ce qui concerne la Peinture dans les nombreux dictionnaires des beaux-arts : *Enciclop. metodica delle belle arti*, par P. Zani (*Parma*, 1819, 29 vol. in-8); *Dict. des arts de Peinture, sculpture et gravure*, par Watelet et Lévêque (*Par.*, 1792, 5 vol. in-8); *Allgemeine Theorie der schœnen Kunste*, par J.-G. Sulzer (*Francf.*, 1798, 4 vol. in-8); *Dict. des beaux-arts*, par Millin (*Par.*, 1806, 3 vol. in 8); *Dizion. delle belle arti del disegno*, par Fr. Milizia (*Bassano*, 1797, 2 vol. in-8; *Dict. des arts du dessin*, par J.-B. Boutard (*Par.*, 1826. in-8), etc.

Il est impossible de citer ici les principaux ouvrages, publiés dans toutes les langues, sur l'histoire de la Peinture et des Peintres. Nous renverrons donc le lecteur à la *Bibl. de Peinture, de sculpture et de gravure*, par Christ. de Murr (*Francf.*, 1770, 2 part. in-8); aux Catal. de Cicognara (1821), du général d'Espinoy (1849), de Jules Goddé (1850), etc.

Voy. aussi les historiens des Peintres hollandais : C. van Mander, Arn. Houbracken (1718), Campo-Weyerman (1729), Van Gool (1750), etc.

Voy., dans notre ouvrage, les chap. PEINTURE MURALE, PEINTURE SUR VERRE, MINIATURES, ARCHITECTURE, SCULPTURE, etc., et leurs Bibliographies.

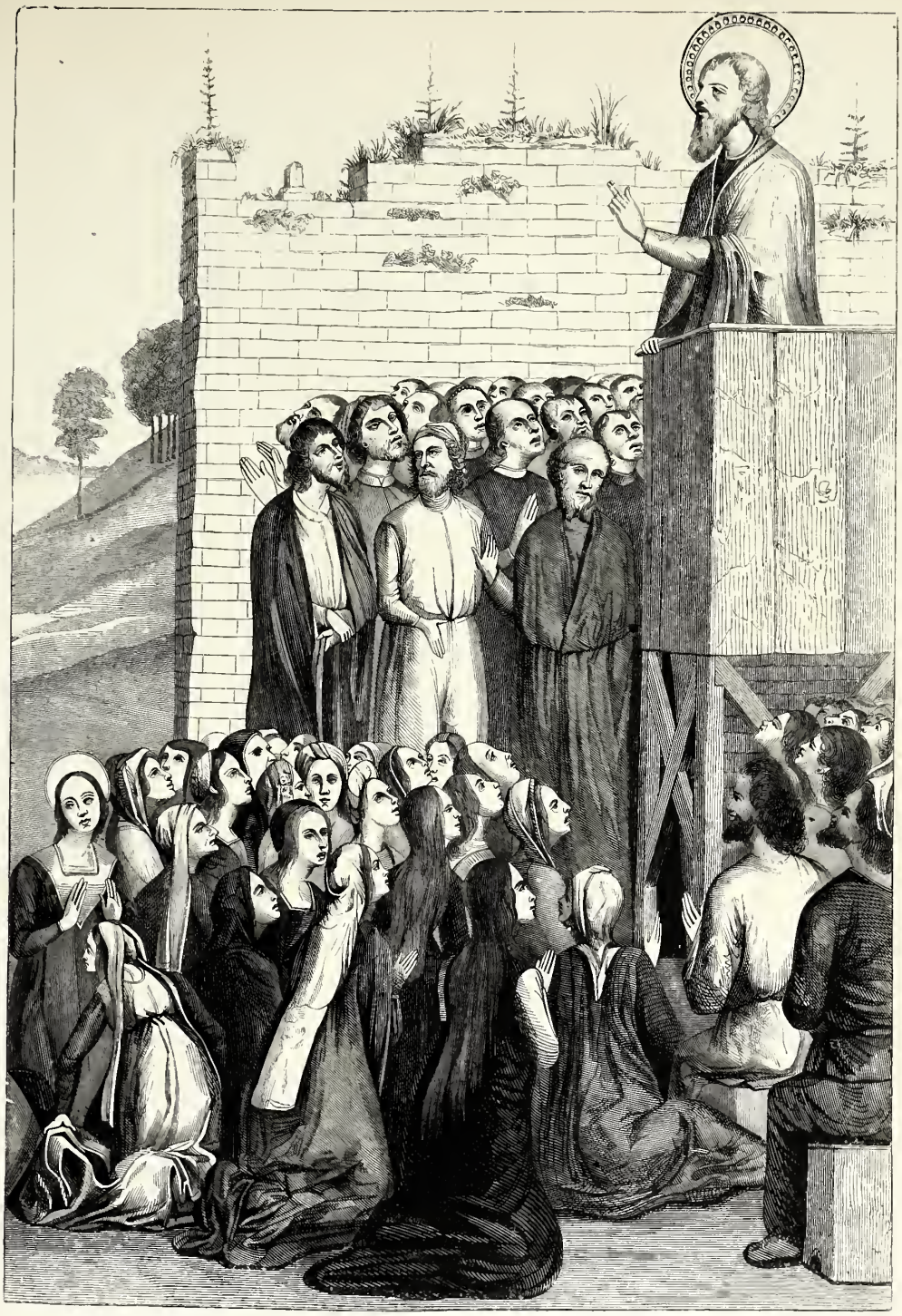
AGNÈS SOREL REPRÉSENTÉE EN NOTRE-DAME
d'après une copie appartenant à M. Vallet de Viriville,
exécutée d'après l'original conservé au Musée d'Anvers.

F. Sère direxit.

Edw. Mayde, et del.

CHARLES VII.

D'après un tableau Contemporain peint sur bois (*Musée de Moulins*)



A. Ritaud del Bisson et Cottard sc.

Réduction d'un tableau peint sur bois par Fiesole. (Collection de M. Quedeville, à Paris.)

F. Sere direxit

A. Rivaud, del. Chromolith. Lemercier, Paris. H. Moulin, lith.

D'APRÈS MARGUERITE VAN EYCK (Collection de Mr Quedeville.)

F. Séré direxit

Rivaud del. Bisson et Cottard exc.

ÉPISODE DE LA VIE DE SAINTE CATHERINE.

Tableau de Marguerite Van-Eyck, appartenant à M. Mawson, de Londres.

F. SERÉ DIREXIT.

A. Racinet fils del. Imprimé par Plon frères.

Réduction d'un tableau peint sur bois, par Hemling. (Collection de M. Quedeville, à Paris.)

F. Sere direxit.

A. Rivaud del. Bisson et Cottard exc.

PORTRAIT DE CHARLOTTE DE SAVOIE, 2e FEMME DE LOUIS XI.

Extrait d'un tableau contemporain provenant du château de Bourbon-l'Archambault, appartenant à M. Quedeville, à Paris.
(Les armoiries réunies de Louis XI et de Charlotte sont peintes derrière le tableau.)

F. SERE DIREXIT.

A. Rivaud del. Bisson et Cottard exc.

JÉSUS COURONNÉ D'ÉPINES, par ALBERT DURER.

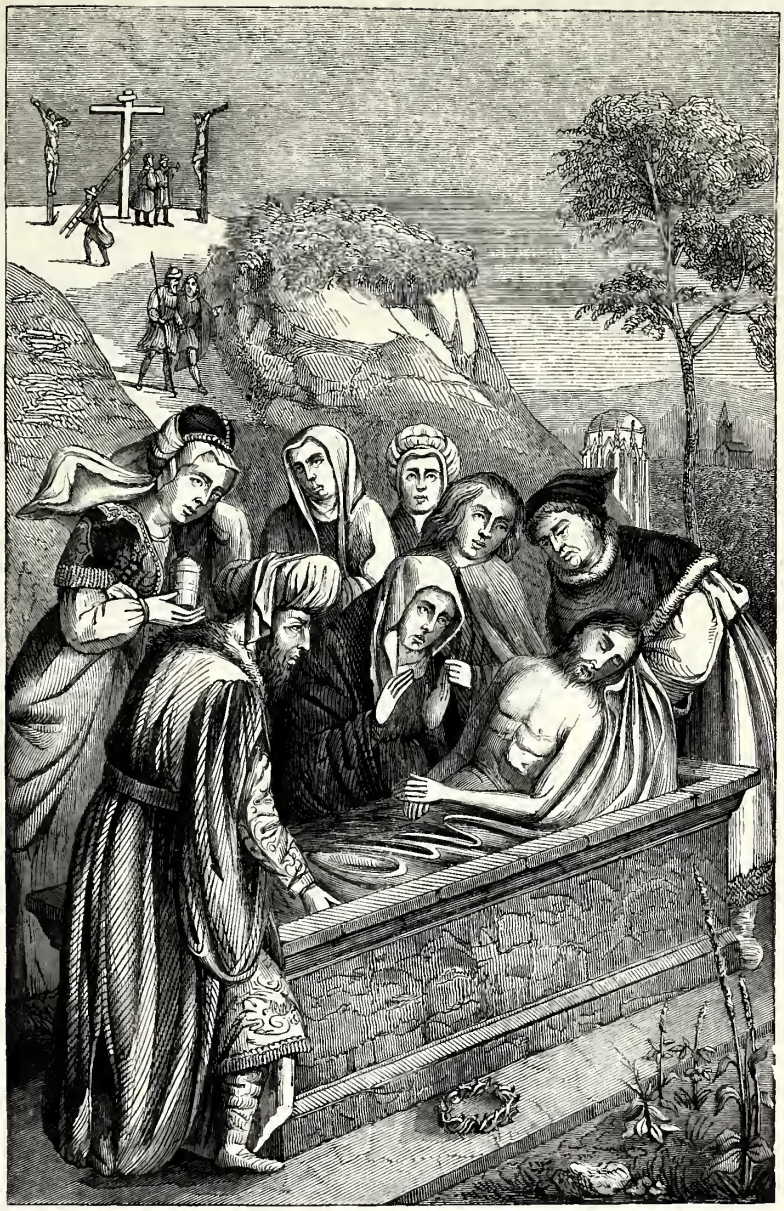
Fac-simile calqué sur l'original (de même grandeur) peint sur bois.
Collection de M. Quedeville, à Paris.

F. Seré direxit.

A. Rivaud, del. Chromolith. Lemercier, Paris. H. Moulin, lith.

D'APRÈS ALBERT DURER. (Collection de Mr. Quedeville)

F. Séré direxit.



A. Rivaud del. Imprimé par Plon frères.

Calque d'un tableau peint sur bois par Vandergoos. (Collection de M. Quedeville, à Paris.)

F. Sere direxit

rhoven del et lith. F. Sere direxit. Chromolith. Lemercier.

LOUISE DE LORRAINE
Femme de Henri III
d'après un dessin original de Clouet (*Bibliothèque Ste Genevieve à Paris*).

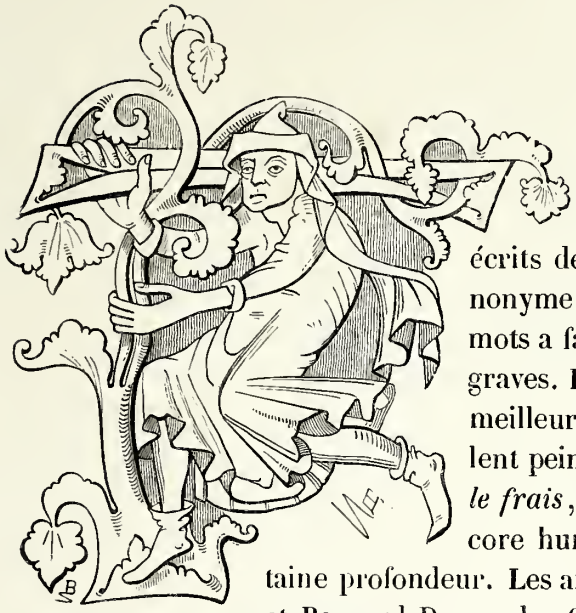
Kellerhoven del et lith. — I. Sere dir. exit. — Chromolith. Lemercier.

LA REINE MARGOT

1re Femme de Henri IV

d'après un dessin original de Clouet (Bibliothèque Ste Geneviève à Paris)

PEINTURE MURALE.



Trop souvent dans le langage de la conversation, trop souvent même dans les écrits des auteurs sérieux, le mot *fresque* est synonyme de Peinture murale. Cette confusion de mots a fait tomber parfois dans les erreurs les plus graves. L'étymologie même du mot *fresque* est la meilleure définition de la chose : les Italiens appellent peintures *a fresco* ou *in fresco*, *à frais* ou *sur le frais*, les peintures exécutées sur un enduit encore humide, que la couleur pénètre à une certaine profondeur. Les anciens auteurs français, tels que Félibien et Bernard Dupuy des Grez, conservant la différence qui existe entre l'italien *fresco* et le français *frais*, écrivaient *fraisque;* aujourd'hui l'orthographe italienne a prévalu, et, pour nous, ce mot a maintenant plus de rapport avec son étymologie qu'avec sa signification réelle.

La durée de la Peinture à fresque dépend de la qualité de l'enduit et de la nature des couleurs employées. Les premières conditions pour que l'enduit soit solide sont la bonne construction du mur même sur lequel il est appliqué, et sa disposition à le recevoir. Les matériaux étant différents suivant les pays, il faut faire en sorte que ceux de ces matériaux qui, par eux-mêmes, seraient moins propres à recevoir l'enduit, le deviennent par les préparations qu'on leur fait subir. La brique n'a besoin d'aucun secours pour se lier à l'enduit aussi parfaitement qu'on peut le désirer; aussi, est-elle toujours préférable dans la composition d'un mur destiné à être peint à fresque. Si on emploie des pierres raboteuses et poreuses, leurs aspérités peuvent suffire pour retenir l'enduit; mais, si la muraille est formée de pierres de taille, il faut en rendre la surface inégale en y faisant des trous et en y plantant des clous et des chevilles.

L'enduit est généralement double : le premier, qui touche la pierre, doit être fait de gros sable de rivière et de chaux; quelquefois, au lieu de sable, on emploie la brique écrasée; il doit être bien dressé, mais raboteux, afin de pouvoir adhérer fortement à la seconde couche qu'il doit recevoir lorsqu'il est parfaitement séché. Celle-ci, sur

laquelle le peintre aura à opérer, et que les Italiens nomment *intonaco,* est formée de chaux et de sable fin de rivière, d'un grain bien égal; elle doit être parfaitement unie. Il est très-rare que cet enduit bien fait se détache de la muraille; il devient bientôt d'une dureté égale à celle de la pierre, et est bien préférable au plâtre, qui finit toujours par se lézarder et tomber par morceaux.

Le choix de la chaux n'est pas indifférent; il est surtout très-important qu'elle soit complétement éteinte et depuis longtemps, un an si la chaux est forte, six mois au moins si elle est douce. Il est aussi certaines pierres qui produisent une chaux dont l'emploi pourrait être funeste, et tous les artistes n'auraient pas, comme Michel-Ange, le bonheur de voir évanouir leurs craintes. Buonarotti travaillait à la chapelle Sixtine; déjà fort avancé, il s'aperçut qu'en quelques endroits, surtout du côté du nord, la fresque contractait un peu de moisissure. L'architecte Julien da San-Gallo, qu'il consulta, lui apprit que cet accident avait pour cause la nature de la chaux de Rome, qui, faite avec le travertin, séchait lentement et produisait cet effet, tant qu'il restait quelque humidité, mais que le mal disparaîtrait bientôt; prédiction qui ne tarda pas à se réaliser.

La fresque n'admet aucune des couleurs que la chaux peut altérer, telles que le blanc de plomb, le minium, l'orpin, toutes les laques, le noir d'ivoire, le vert-de-gris, et, en général, tous les verts, excepté ceux que fournissent les terres naturellement colorées, tels que le vert de Vérone. On doit éviter, et surtout au grand air, l'emploi du cinabre et du jaune de Naples. En général, il n'y a que les terres colorées et les couleurs qui ont passé par le feu qui puissent être employées avec succès; il en est de même des pierres et des marbres pilés. Les couleurs les plus usitées sont donc : le blanc de chaux, le vitriol-brûlé, qui donne une sorte de laque; la terre rouge, la terre d'ombre, les ocres, les noirs de Venise, de Rome et de charbon, enfin, l'outremer naturel. Ces couleurs sont détrempées à l'eau pure au moment même de leur emploi. Il est important d'en préparer une quantité suffisante; car il serait souvent difficile de retrouver exactement le ton dont on viendrait à manquer. L'artiste ne doit pas les épargner, car de leur empâtement dépend en grande partie la solidité de la fresque; en effet, plus la couleur est déposée abondamment sur l'enduit, plus elle y pénètre et s'y incorpore.

N'ayant à sa disposition qu'un nombre limité de couleurs, la fresque ne peut, comme la peinture à l'huile, aspirer à rendre les nuances infinies de la nature; l'essence même des couleurs qu'elle emploie, la manière rapide dont elles doivent être appliquées, sans pouvoir être fondues l'une dans l'autre, l'exclusion des couleurs végétales, les plus tendres de toutes, donnent à la fresque un coloris dur, criard, heurté, qu'il est bien difficile d'éviter entièrement, et auquel le vulgaire ne parvient que difficilement à s'habituer. Le coloris de la fresque s'est cependant amélioré par le perfectionnement des procédés; et quelque admirables que soient les *Stanze,* les plus beaux ouvrages de Raphaël en ce genre, elles sont bien loin, pour la couleur, de la Galerie Farnèse, peinte par les Carrache, dans le siècle suivant.

L'exécution de la fresque présente d'immenses difficultés. Il faut que l'artiste se garde bien d'oublier que toutes les couleurs, à l'exception du rouge-violet, des noirs et de l'ocre-brûlé, s'éclaircissent à mesure que l'humidité disparaît, et que son coloris doit être outré pour arriver au ton convenable après sa complète dessiccation. Il peut faire d'avance l'essai de ses teintes sur des briques neuves, qui absorbent rapidement toute l'humidité.

Comme les couleurs sont de suite absorbées, on ne peut ni corriger ni effacer; il faut, en outre, que le peintre couvre dans sa journée toute la superficie que le matin on a fait revêtir de l'enduit par le maçon. Cet enduit ne peut donc être placé qu'au fur et à mesure, et en commençant par le haut, sous peine de détruire ce qui serait déjà fait au-dessous. Cette opération demande beaucoup d'adresse et de promptitude; l'ouvrier doit avoir soin de polir l'enduit en plaçant une feuille de papier entre la truelle et le mortier, et en enlevant à la pointe les grains de sable qui pourraient faire saillie. On ne doit commencer à peindre, que quand l'enduit a acquis assez de dureté pour résister au doigt; s'il était encore mou, les couleurs s'étendraient comme sur un papier non collé, et il serait impossible d'obtenir des contours nets et purs.

La composition ne peut être tracée d'avance sur le mur inégal; il a donc fallu qu'elle pût être arrêtée et dessinée à la grandeur de l'exécution, et, en même temps, que chacune de ces parties pût être transportée sur la muraille au fur et à mesure du travail. Telle est la destination de ces vastes dessins appelés *cartons*, nom tiré de l'italien *cartone*, augmentatif de *carta*, papier, et qui, par conséquent, signifie grand papier, et non ce que, dans le langage ordinaire, nous désignons par le mot *carton*. Quelquefois cependant ces dessins sont réellement en carton, et chaque figure est découpée pour pouvoir être posée séparément sur l'enduit frais, et en suivre les contours avec une pointe de fer, un style qui les trace légèrement. Le plus souvent, les cartons, composés de quelques feuilles de papier collées les unes sur les autres, sont une reproduction complète du tableau, qu'on transporte par parties à l'aide de *poncis*. Les cartons sont à la fresque ce que les modèles en terre sont à la sculpture.

Quelquefois, pour éviter de s'égarer dans le choix des couleurs, les artistes coloriaient d'avance les cartons mêmes: tels sont les fameux cartons de Raphaël, passés en Angleterre et connus sous le nom de *cartons d'Hamptoncourt*. Le plus souvent, ils se contentaient d'avoir sous les yeux une simple esquisse peinte.

Trop souvent, malgré tous ces soins préalables, les artistes se trouvent forcés d'employer quelques retouches; elles sont de deux sortes. Lorsqu'une teinte qui vient d'être appliquée est reconnue trop faible, il faut attendre, pour la renforcer par une seconde, que la première soit un peu séchée et ait pénétré l'enduit. Si la correction n'est reconnue nécessaire que lorsque toute humidité a disparu, on est forcé d'avoir recours aux retouches à sec, le plus grand défaut matériel d'une peinture à fresque, défaut condamné sévèrement par Vasari. Lorsque absolument il est impossible de l'éviter, il faut au moins bien se garder des teintes plates, et n'employer que des hachures, travail

qui, comme j'aurai occasion de le dire plus tard, fut toujours adopté dans l'antiquité. Si l'impatience de Jules II l'eût permis, Michel-Ange eût introduit des retouches à sec dans ses peintures de la chapelle Sixtine, et ses prédécesseurs, Luca Signorelli, Cosimo Rosselli et Pérugin, dans l'exécution des fresques du bas-côté de cette chapelle, ne s'en seraient pas fait faute. Quoi qu'il en soit de ces grands exemples, les retouches à sec doivent toujours être regardées comme une ressource, et non pas comme un moyen d'exécution.

Après avoir passé rapidement en revue les procédés de la fresque, arrivons maintenant au sujet principal de ce chapitre, à l'histoire de l'origine et des progrès de cet art.

Pendant bien longtemps la fresque a été proclamée la plus ancienne des peintures. *Era dagli antichi molto usato il fresco*, disait Vasari; *ed i vecchj moderni anchora l'hanno poi seguitato;* et, au commencement de ce siècle, Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, écrivait que les grandes peintures du Pœcile d'Athènes et du Lesché de Delphes, par Paninus et Polygnote, dont parle Pausanias, étaient exécutées par ce procédé. Selon cet antiquaire, il en était de même des peintures laissées en si grand nombre par les Égyptiens dans leurs temples et leurs hypogées. « C'était, dit-il, ce que les Romains appelaient *in udo pariete pingere;* ils disaient *in cretulâ pingere*, pour désigner la détrempe sur un fond sec. »

Jusqu'à nos jours encore, plus d'un antiquaire s'est obstiné à voir des fresques dans les peintures d'Herculanum et de Pompéi; voici pourtant ce que disait déjà Winckelmann, à ce sujet, à la fin du siècle dernier : « Il est encore à remarquer que la plupart de ces tableaux n'ont pas été peints sur de la chaux humide, mais sur un champ sec; ce qui est très-visible à quelques figures qui se sont enlevées par écailles, de manière qu'on voit distinctement le fond sur lequel elles portaient. »

Se fondant sur ce passage de Pline : *Nulla gloria nisi eorum qui tabulas pinxerunt*, M. Raoul Rochette, dans ses cours, ainsi que dans un long mémoire publié en 1833 par le *Journal des savants,* et destiné à réfuter le savant travail de M. Hittorff sur l'architecture polychrôme des anciens, inséré dans les *Annales de l'Institut archéologique*, t. II, M. Raoul Rochette, dis-je, a cru pouvoir affirmer que les artistes ne peignirent jamais sur mur, et que tous leurs ouvrages étaient exécutés sur des tables de bois, Πινακες. Je ne doute nullement que les maîtres les plus illustres n'aient peint des tableaux portatifs; car Pline parle d'un nombre infini de peintures grecques apportées à Rome; mais dire que les peintres d'un talent secondaire peignaient seuls sur mur, mais affirmer surtout que les immenses peintures du Lesché et du Pœcile étaient exécutées sur des tables de bois, ce sont des conjectures qui auraient, ce me semble, besoin de preuves plus concluantes que celles apportées par l'illustre antiquaire, avec lequel je regrette vivement de ne pouvoir cette fois me trouver d'accord, malgré tout mon respect pour sa profonde érudition. Il me paraît certain que d'anciens peintres très-habiles peignirent aussi sur mur. Vitruve nous apprend que certaines peintures de Sparte, exécutées sur un mur de briques, furent sciées, resserrées dans des cadres de

bois, et apportées à Rome; c'est le procédé encore usité aujourd'hui. En réponse au mémoire de M. Raoul Rochette, M. Letronne a publié les *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur la Peinture murale.* Jamais peut-être cette importante question n'avait été traitée d'une manière aussi approfondie. Une seule de ces lettres, la 24e, a trait à la matière qui nous occupe spécialement; elle porte pour titre : *Des diverses manières de peindre appliquées à la décoration des parois. Les anciens n'ont point pratiqué la fresque.*

M. Letronne pense qu'il est hors de doute que les procédés techniques de la Peinture murale étaient les mêmes que ceux qui servaient pour la peinture sur tables mobiles, de quelque nature qu'elles fussent, et qu'on n'avait rien à changer, ni dans la préparation ni dans l'emploi des couleurs. Il croit, en outre, pouvoir affirmer que les anciens n'ont jamais peint à fresque. Avant lui, M. Hirt, dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin,* 1799-1800, avait accumulé une quantité de preuves à l'appui de la même opinion. M. Kératry l'a aussi partagée dans l'*Encyclopédie moderne.* De l'examen attentif que nous avons fait des peintures antiques découvertes en différents pays, il est résulté également pour nous la conviction que jamais les anciens n'ont exécuté de véritables peintures à fresque, et qu'on en chercherait aussi vainement des traces chez les Égyptiens et les Étrusques que chez les Grecs et les Romains. L'expression de Pline : *In udo pariete pingere,* est expliquée de la manière la plus simple par un autre passage de Vitruve, qui nous apprend qu'on appliquait sur les murs frais les teintes plates, noires, bleues, jaunes ou rouges, destinées à former les fonds des peintures, ou même à rester unies, comme nos peintures de bâtiment. Il est facile de reconnaître à Pompéi et à Herculanum, que cette impression a pénétré quelquefois de deux à trois millimètres l'enduit dont la muraille est revêtue. C'était sur ce fond parfaitement sec que les sujets étaient exécutés, soit à la détrempe, *a tempera*, avec des couleurs à l'eau unies par un gluten, soit peut-être à l'encaustique. L'emploi de ce dernier procédé n'est pas encore parfaitement constaté, malgré les efforts du savant Sœhnée dans ses *Recherches sur les procédés de Peinture des anciens*, publiées en 1822. Quoi qu'il en soit, c'est à l'aide de l'encaustique, que les faussaires romains parviennent à imiter avec le plus de perfection les peintures antiques. Quant à la peinture en détrempe sur un fond sec, elle nous paraît tout à fait hors de doute. Dans les peintures du Musée de Naples, les sujets ne sont point adhérents au fond, que les teintes transparentes laissent apercevoir, et lorsqu'ils viennent à se détacher par écailles, ce qui arrive souvent, le fond reparaît avec tout son éclat et toute sa fraîcheur. Cette observation est loin d'être nouvelle; et, outre les écrits de Winckelmann que j'ai déjà cités, elle se trouve consignée dans les ouvrages de Fougeroux, de Lalande, etc.

Pline, qu'il ne faut cesser d'invoquer lorsqu'on veut parler des arts de l'antiquité, nous apprend encore que c'était sur une impression semblable, composée de lait et de safran, que Paninus exécuta les peintures dont il décora la *cella* du temple de Minerve à Élis. Sur ce fond, les artistes traçaient leurs compositions au crayon blanc, ce qu'on appelait Λευκογραφεῖν.

La Peinture, qui, chez les Grecs, était parvenue à son apogée sous le règne glorieux d'Alexandre, tomba avec la puissance de la Grèce. En perdant sa liberté, la patrie des arts avait perdu le sentiment du beau; le règne de la Peinture était fini sur cette terre qu'avaient illustrée les chefs-d'œuvre d'Apelles, de Polygnote, de Paninus et de Mycon.

A Rome, la Peinture n'était jamais arrivée à ce degré de perfection; longtemps elle n'avait été exercée que par des hommes de la dernière classe, et même par des esclaves, et ce n'est qu'à grand'peine que parvinrent à la réhabiliter quelques patriciens, tels que les Amulius, les Fabius Pictor, les Cornelius Pinus, etc. Après les douze Césars, elle suivit le mouvement de décadence qui entraînait tous les arts; elle reçut, comme eux, le coup de la mort au quatrième siècle, le jour où Constantin, quittant Rome pour fixer le siége de l'Empire à Byzance, transporta dans sa nouvelle capitale non-seulement les meilleurs artistes, mais encore une quantité prodigieuse de leurs productions et de celles de ceux qui les avaient précédés. Une autre cause de décadence fut l'acharnement des chrétiens contre tous les simulacres qui pouvaient rappeler la religion qu'ils venaient de combattre et d'étouffer.

C'est cependant une erreur, encore généralement et depuis trop longtemps établie, que de croire qu'après les jours de la décadence, sous les derniers empereurs romains, la Peinture ait été complétement anéantie; il est certain qu'elle se conserva encore à Constantinople pendant quelque temps; elle fut même encouragée par quelques princes. Le grand Théodose exempta les artistes de la plupart des charges et impôts. Les anciens Pères de l'Église d'Orient nous ont laissé l'éloge et la description de plusieurs peintures qui nécessairement n'étaient pas sans quelque mérite. Saint Grégoire de Nice (*Oraison* faite à Constantinople, rapportée au deuxième concile de Nicée, acte IV) assure qu'il ne pouvait retenir ses larmes, à la vue d'un tableau représentant le *Sacrifice d'Abraham.* Le même Père, dans son *Oraison de saint Théodore,* décrit le temple magnifique consacré à ce saint; il rapporte que son martyre y était représenté avec tant de vérité, qu'on y lisait, comme dans un livre, la douleur et la constance du martyr, la fierté et la cruauté du tyran. Saint Bazile (XXe Homélie) ajoute que les peintres font autant par leurs figures, que les orateurs par leurs discours, et que tous les deux servent également à persuader et à porter les esprits à la vertu. Pour frapper aussi vivement ces deux grands hommes, il fallait que la Peinture eût encore conservé quelque puissance. En Italie, malheureusement, de nouvelles causes de ruine étaient venues se joindre à tant d'autres. Dans la première moitié du cinquième siècle, Alaric, roi des Goths; Odoacre, roi d'Italie; Genseric, roi des Vandales, saccagèrent successivement la capitale délaissée; puis, en 445, Totila, roi des Goths, acheva de la renverser, et ensevelit sous ses décombres les chefs-d'œuvre qui, ayant échappé aux ravages du temps et des hommes, eussent pu servir de modèles.

Dans le huitième siècle, en Orient d'abord, puis en Occident, parut la secte des Iconoclastes, ou briseurs d'images, secte fatale aux beaux-arts, à la tête de laquelle

fut, dès le principe, l'empereur Léon d'Isaurien (717), et ensuite, plusieurs de ses successeurs, Constantin Copronyme (741), Nicéphore (802), Léon l'Arménien (813), Michel-le-Bègue (820) et Théophile, son fils (829).

Après une lutte de près d'un siècle et demi entre les empereurs et les arts, ceux-ci devaient nécessairement succomber, et pourtant, pendant et après la persécution des Iconoclastes, tout informe, toute grossière qu'elle était, la Peinture continua, sinon à vivre, du moins à végéter en Italie; et ainsi se conserva le germe précieux que devaient plus tard féconder les grands artistes des treizième et quatorzième siècles.

On sait que les Goths mêmes eurent des rois qui s'efforcèrent de mettre des bornes aux dévastations, et Cassiodore nous apprend que Théodoric renouvela la charge du *centurio nitentium rerum*, institué par Constance pour veiller à la conservation des objets d'art. Les rois lombards qui succédèrent à ce grand prince, et régnèrent en Italie pendant 218 ans, quoique moins zélés pour le culte des arts, ne laissèrent point de les honorer.

Dans le XXIIIe chapitre du IVe livre de son *Histoire des Lombards*, Paul Diacre nous apprend que, dès le sixième siècle, la reine Teudelinde, femme d'Autarit, et ensuite d'Agilufe, avait fait peindre les prouesses des premiers rois lombards sur les murs de la basilique qu'elle avait élevée à Monza, sous l'invocation de saint Jean. La Peinture osait donc encore aborder de grands sujets; la manière dont elle les traitait peut bien prouver qu'elle n'était pas exercée par des mains habiles, mais son existence n'en est pas moins constatée. D'autres peintures de la même époque se voient encore dans Pavie et ont été signalées par Muratori et Tiraboschi. L'église de Saint-Nazaire, à Vérone, possède, dans ses souterrains, des peintures qui doivent remonter aux sixième et septième siècles, et dont parle Maffei (*Verona illustrata*); elles ont été gravées par Ciampini et Frisius.

La perpétuité de la Peinture jusque dans le dixième siècle est formellement établie par un passage du moine allemand Ratherius, évêque de Vérone, dans la seconde partie de son traité *De contemptu canonum*. Dans ce traité en forme de dialogue, on lui demande pourquoi, de toutes les nations chrétiennes, les Italiens sont ceux qui marquent le plus de mépris pour les canons et pour la cléricature : « C'est, répond-il, parce que l'usage, très-répandu parmi eux, des tableaux voluptueux, l'abus continuel du vin et le mépris des leçons des prêtres les excitent à satisfaire leurs passions. » Ainsi, voilà encore dans le dixième siècle l'Italie en possession de tableaux, dont l'effet sur les mœurs indique que, sous le rapport de l'art, ils n'étaient pas sans quelque mérite. Les mots *frequentior usus*, employés par Ratherius, indiquent même que le goût des arts était assez répandu. Si ce n'était pas sortir de notre sujet, nous trouverions, dans l'emploi non interrompu des mosaïques et des miniatures de manuscrits, une nouvelle preuve à l'appui de notre opinion.

Dans le Levant, quelques artistes avaient aussi conservé ou repris le pinceau, même au risque de leur vie; un plus grand nombre s'était réfugié dans la Grande-Grèce, où

ils furent accueillis par les pasteurs de l'Église latine, qui, opposés à l'erreur des schismatiques d'Orient, et dociles aux prescriptions du concile de Nicée, multiplièrent alors les peintures religieuses de toutes les espèces, et surtout les mosaïques.

Les établissements des Génois, des Vénitiens, des Pisans, dans l'Empire grec, favorisèrent encore des migrations de peintres grecs en Italie; et ainsi fut introduit ce style roide et sec que les premiers peintres, qui ressuscitèrent l'art en Italie, eurent tant de peine à secouer. C'est à cette école sortie de Byzance, qu'appartiennent ces nombreux artistes dont quelques noms sont parvenus jusqu'à nous, tels que ceux du moine Lazare, à qui l'empereur Théophile eut la barbarie de faire brûler les mains; Emmanuel Transfurnari, dont on possède, à la Bibliothèque du Vatican, un tableau représentant la *Mort de saint Éphrem;* enfin, ce Luca, qui peignit des madones que, par une confusion de noms, on attribue, en Italie, à l'apôtre saint Luc, et que, comme telles, on vénère à Sainte-Marie-du-Peuple, à Saint-Jean-de-Latran et dans une foule d'autres églises de Rome et du reste de l'Italie.

L'an 817, et non au dixième siècle, comme le dit Orloff (*Essai sur l'histoire de la Peinture en Italie*), des artistes grecs, par ordre de Pascal Ier, exécutèrent, sous le portique de l'église de Sainte-Cécile, à Rome, une suite de fresques dont les sujets sont tirés de la vie de la sainte. Celle que nous publions a seule échappé à la destruction et a été sciée et transportée dans l'intérieur de l'église; elle représente le *Martyre de sainte Cécile*. C'est encore à cette école que nous devons rapporter la grande Madone peinte sur mur à *Santa Maria della Scala* de Milan, laquelle, à la destruction de cette église, remplacée aujourd'hui par le fameux théâtre de la Scala, a été enlevée et transportée dans l'église de Saint-Fidèle, où elle existe encore aujourd'hui; la série des portraits des papes depuis saint Léon, collection qui a péri en grande partie dans l'incendie de Saint-Paul-hors-les-Murs, et dont plusieurs portraits remontaient jusqu'au cinquième siècle; enfin, les peintures des souterrains de la cathédrale d'Aquilée, dont les dessins, les mouvements, les caractères sont conformes à ceux des mosaïques exécutées par les Grecs.

Les ouvrages de ces premiers peintres de l'enfance de l'art semblent marquer la transition de la sculpture à la Peinture : ce sont des figures longues, roides, comme des colonnes, isolées ou placées symétriquement, ne formant ni groupes ni compositions, sans dessin anatomique, sans perspective, sans clair-obscur, n'ayant, pour exprimer les sentiments, d'autres moyens qu'une sorte d'écriteau sortant de la bouche des personnages; pour rendre l'idée de la supériorité, d'autre ressource que celle de la grandeur matérielle. Ces fresques, si faibles sous le rapport de l'art, sont remarquables sous celui de l'exécution; elles étaient d'une extrême solidité, et beaucoup plus encore dans la haute Italie que dans l'Italie inférieure. Ce n'est pas sans étonnement que l'on voit la prodigieuse conservation de quelques images de saints, qui décorent les pilastres de l'église Saint-Nicolas de Trévise.

Les maîtres byzantins eurent, ainsi que je l'ai dit, peu de célébrité personnelle, et

on ne vit sortir de leur école ni élèves ni ouvrages bien remarquables. L'art devint peu à peu un mécanisme qui, en suivant les traces des Grecs, auteurs des mosaïques de Saint-Marc de Venise, reproduisit toujours les mêmes sujets religieux, sans jamais penser à copier la nature, encore moins à l'étudier.

Parmi les peintures qui sont parvenues jusqu'à nous, les premières qui se soient éloignées de ce faire uniforme et, pour ainsi dire, arrêté d'avance, sont celles qui décorent l'intérieur de l'ancien temple de Bacchus, aujourd'hui église de Saint-Urbain, dans la campagne de Rome; on n'y trouve rien de grec, ni dans les figures, ni dans les draperies, et il est impossible d'y méconnaître un pinceau italien; on y lit cependant la date de 1011.

Pesaro, Aquilée, Orviette, Fiesole, gardent des monuments du même temps et de la même école.

Quand l'Italie, malgré ses dissensions intestines, malgré les fureurs des Guelfes et des Gibelins, vit poindre cette lumière sublime qui devait faire briller d'un nouvel éclat les arts, si longtemps ensevelis dans les ténèbres de la barbarie, ce fut à la Toscane, le premier berceau de la civilisation en Italie, qu'était réservé l'honneur de donner naissance à la civilisation nouvelle. Trois de ses villes, Florence, Sienne et Pise, se disputent la gloire d'avoir fait faire à l'art les premiers pas. Nous croyons que, dans l'ordre chronologique, Florence ne peut obtenir que la troisième place, mais elle doit facilement s'en consoler; car, si ses rivales ont donné à l'art la première impulsion, c'est à Florence que nous aurons à constater ses premiers progrès véritables.

La priorité appartient à Sienne, qui, dès l'an 1100, peut citer Pietro di Lino; mais ensuite nous trouvons à Pise, dans les premières années du treizième siècle, Giunta Pisano, dont les essais existent encore dans la cathédrale d'Assise. Giunta fut aidé dans son travail par plusieurs artistes grecs, et ce que nous possédons de ses œuvres suffit pour nous faire connaître la faiblesse du coloris et l'imperfection du dessin de cet artiste, qui était pourtant le premier de son époque.

Guido de Sienne fut le contemporain de Giunta Pisano; mais ce dernier était déjà connu en 1210, tandis que la célébrité de Guido ne date guère que de 1230; elle était telle cependant à cette époque, que, lui aussi, appelé à décorer l'église de Saint-François d'Assise, y peignit des fresques qui, toutes défigurées qu'elles soient par les retouches les plus maladroites, n'en sont pas moins supérieures à celles de son prédécesseur. A Guido succédèrent plusieurs artistes secondaires, tels que Sermino di Simone, Simone di Martino, Ugolino, etc., qui ne firent que combler la lacune qui le sépare de Simon Memmi, ce grand artiste auquel Pétrarque a consacré deux sonnets, honneur qui suffirait pour l'immortaliser, quand ses fresques du Campo-Santo de Pise ne seraient pas là pour attester son génie et son talent, si étonnants pour son siècle!

Dans l'école florentine, je pourrais citer, au treizième siècle, Margaritone, disciple de l'école grecque, qui décora de fresques l'église de Saint-Clément d'Arezzo, sa patrie, et Bonaventura Berlinghieri, de Lucques, qui florissait vers 1235; mais je dois laisser

l'honneur du premier rang à un homme qui, à juste titre, peut passer pour le véritable restaurateur de la Peinture, à Cimabué! On sait que ce fut en voyant travailler les artistes grecs, appelés à décorer Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, que le jeune Cimabué sentit se développer cette passion irrésistible dont il portait le germe dans son sein, et que ce fut de ces artistes qu'il reçut les principes de son art. Il reste encore dans une chapelle souterraine de Sainte-Marie-Nouvelle quelques vestiges de ces fresques, ouvrage des maîtres du Cimabué; leur sécheresse, leur roideur, ne font que mieux sentir combien il a fallu de génie à l'artiste florentin pour s'ouvrir une voie nouvelle.

C'était de son élève que la Peinture devait recevoir la grâce et la noblesse. Les premiers ouvrages du Giotto, bien que conservant une partie de la roideur de ceux de Cimabué, accusent déjà dans leur auteur une volonté ferme de rompre à tout jamais avec les traditions byzantines. Pour la première fois, l'art chercha l'imitation réelle, et le Giotto fut surnommé l'*Élève de la nature;* il est probable qu'il fut aussi celui de l'antiquité, et qu'il étudia les beaux marbres que Florence et Pise possédaient déjà et auxquels on avait dû, dans le siècle précédent, les sculptures de Jean et Nicolas Pisano.

C'est surtout dans les fresques du Campo-Santo de Pise, que peuvent être étudiés les ouvrages du Giotto et de ses successeurs.

Les premiers monuments de la renaissance de la Peinture à Rome avaient été un tableau de Conciolo, de 1219, qui existait dans l'abbaye de Subiaco, et un *Portrait de saint François*, peint à la même époque, par Tullio de Pérouse, portrait qui est perdu, mais qui nous a été conservé par la gravure. Pour nous, qui ne nous attachons qu'à la recherche des Peintures murales, la plus ancienne qui soit parvenue jusqu'à nous est une *Vierge*, peinte, en 1297, dans l'église *della Maestà delle volte* de Pérouse. Bientôt après, d'une seule petite ville voisine de celle-ci, de Gubbio, nous voyons sortir les quatre premiers peintres connus qui aient succédé à Conciolo : Oderigi da Gubbio, qui fut l'ami du Dante; Cecco et Puccio, qui peignirent à fresque dans le dôme d'Orviette, et Guido Palmerucci, qui, au commencement du quatorzième siècle, décora le palais de sa ville natale. Colucci et l'Ascevolini, historien de la ville de Fabriano, citent une *Madeleine* de Fabriano di Bocco, de l'an 1306. On connaît, sous la date de 1321, les ouvrages d'Ugolino d'Orvieto, de Giovanni Bonini d'Assise, de Lello de Pérouse, et de F. Giacomo di Camerino, qui tous furent appelés à peindre la cathédrale d'Orviette. Enfin, à la même époque, parut le premier peintre que l'école romaine puisse opposer avec succès aux artistes contemporains de l'école de Florence.

Élève du Giotto, Pietro Cavallini, Romain, rapporta dans sa patrie les premiers éléments de l'art, puisés à la source la plus pure qui existât alors. C'est à Assise que l'on voit la plus étonnante de ses œuvres et le premier exemple d'une vaste composition, le *Crucifiement.*

Pietro mourut en 1344, laissant deux élèves qui ne furent pas sans talent, Giovanni da Pistoja et Andrea da Velletri. Après Martino da Gubbio, qui a laissé, dans l'église

de Sainte-Marie-Nouvelle, à Urbin, une fresque de 1403, représentant la *Vierge entourée d'un chœur d'anges*, nous trouvons, au commencement du quinzième siècle, Gentile da Fabriano, auquel une *Madonne*, peinte, en 1417, dans la cathédrale d'Orviette, valut le surnom de *Magister Magistrorum*, qu'il justifia par ses autres ouvrages, à Rome, à Urbin, à Pérouse, à Gubbio et à Città di Castello. Son plus beau titre de gloire est de pouvoir être regardé comme le père de l'école vénitienne, ayant été le maître de Jacopo Bellini, père de Gentile et de Giovanni. Enfin, vint Pietro della Francesca, un des peintres qui font époque dans l'histoire de l'art; et nous n'aurons plus à citer, avant le Perugin, que Benedetto Bonfigli de Pérouse, qui a laissé, dans le palais public de cette ville, une grande frise, fort endommagée aujourd'hui, peinte vers 1460.

L'école vénitienne peut réclamer une noblesse aussi ancienne que celle de Florence. Quand florissaient Giunta Pisano et Guido de Sienne, Venise pouvait citer Giovanni de Venise, Martinello de Bassano, le Pievano, l'Alberegno et l'Esegrenio. On rapporte à l'année 1240 d'anciennes fresques qui décorent le chœur de Saint-Zenon de Vérone. On y voit représentés, entre autres sujets, le *Christ entouré de quatre saints*, et une *Inondation* qui désola la ville en 1238. Enfin, vint l'exemple du Giotto, qui peignit à Padoue, en 1306; à Vérone, vers 1317. Il ne pouvait manquer de faire ressentir à l'école de Venise une partie de l'influence qu'il avait exercée sur celle de Florence. Pendant son séjour sur le territoire vénitien, il forma plusieurs élèves, Giusto Padovano, Giovanni et Antonio de Padoue, qui imitèrent leur maître avec succès. Vinrent ensuite le Guariento, que se disputent Vérone et Padoue; Aldighieri da Zevio, qui, vers 1370, décora la chapelle Saint-Félix à Saint-Antoine de Padoue; puis, enfin, le plus célèbre des maîtres de ces premiers temps de l'école vénitienne, Antonio Veneziano, dont plusieurs fresques se voient encore au Campo-Santo de Pise.

Le dernier artiste vénitien du quatorzième siècle est Jacopo da Verona, qui, en 1397, décora Saint-Joseph de Padoue de fresques curieuses qui existent encore en partie. Citons encore Stefano da Verona, Vittore Pisanello, et nous arriverons au chef de l'école vénitienne, Jacopo Bellini, plus illustre par ses fils que par lui-même.

Dans l'école bolonaise brillent, avant le seizième siècle, les noms de Vitale, de Franco, de Jacopo Avanzi et de Melozzo da Forli; dans l'école de Mantoue, celui d'Andrea Mantegna; dans l'école de Modène, celui de Lorenzo Allegri, l'oncle et le maître du Corrège; dans l'école de Crémone, ceux d'Altobello Melone et de Boccaccio Boccaccino; dans l'école milanaise, celui du Morazzone; dans l'école napolitaine, ceux de Filippo Tesauro, de Gennaro di Colà et du Zingaro. Enfin, dans l'école florentine, à partir du Giotto, l'art n'avait cessé de progresser par les soins de Buffalmacco, de Taddeo Gaddi, des frères Orgagna, de Spinelli Aretino, de Paolo Uccello, et il était arrivé enfin presque à la perfection dans la première moitié du quinzième siècle, où fleurirent Fra Angelico da Fiesole, Benozzo Gozzoli, Masolino da Panicale et le Masaccio. Dans l'école romaine, les noms du Pinturicchio et du Perugin avaient précédé celui de Raphaël.

Le cadre dans lequel nous devons nous renfermer ne nous permet pas de passer en revue, même rapidement, les grands artistes des seizième et dix-septième siècles; c'est d'ailleurs dans l'histoire générale de la Peinture que cette énumération doit trouver place. Signalons seulement quelques-unes des fresques les plus célèbres qui soient parvenues jusqu'à nous. Au premier rang, nous trouvons les Loges et les Chambres du Vatican, la *Farnesine* de Raphaël, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et les autres peintures de la chapelle Sixtine; les plafonds du palais des Doges à Venise, par Paul Véronèse; les peintures du palais du T à Mantoue, par Jules Romain; les cloîtres de *l'Annunziata* et de *lo Scalzo* à Florence, par Andrea del Sarto; *la Descente de croix*, de Daniel de Volterre, à la Trinité-du-Mont à Rome; les coupoles du Corrège, à Parme, etc.

Au dix-septième siècle, l'école bolonaise, après avoir longtemps étudié dans le silence, empruntant à chaque école ses qualités, apprenant à éviter ses défauts, naquit tout à coup à la voix des Carrache, et, après avoir appris de toutes, enseigna à toutes à son tour une imitation de la nature, noble encore, mais plus vraie que l'idéal des écoles de Florence et de Rome, et montra que, dans les arts aussi bien que dans les sciences, Bologne était digne de sa devise : *Bononia docet.* Sous le rapport des procédés matériels d'exécution de la fresque, les peintres bolonais laissèrent bien loin derrière eux les maîtres du seizième siècle, et rien en ce genre ne peut être comparé à la galerie *Farnèse*, peinte à Rome par les Carrache; au *Martyre de saint Sébastien*, du Dominiquin, à Sainte-Marie-des-Anges; aux *Miracles de saint Nil*, à Grotta-Ferrata, et à la *Mort de sainte Cécile*, à Saint-Louis-des-Français, par le même maître; à l'*Aurore*, du Guerchin, à la villa *Ludovisi*; au *Char du soleil*, du Guide, au palais Rospigliosi, etc.

L'école napolitaine nous offrit aussi un peintre qui, dans la pratique de la fresque, ne fut pas inférieur aux Bolonais; je veux parler de Luca Giordano, auteur des peintures de la Galerie du palais Riccardi à Florence, et des fresques d'une foule d'églises d'Italie et d'Espagne.

Un maître de l'école romaine, Pierre de Cortone, se distingua comme lui dans l'exécution de ces immenses pages, ou, comme disent les Italiens, de ces *grandes machines*, ces *opere macchinose*, telles que les plafonds du palais Barberini. Je pourrais citer encore les grands faiseurs de fresques des écoles de Naples, de Parme et de Gênes, les Solimène, les Lanfranc, les Carloni, les Francavilla, etc.; mais presque tout leur mérite consiste dans une fougue, une hardiesse, que rarement le succès justifie.

Depuis cette époque, l'art de la fresque, sans avoir cependant jamais été abandonné entièrement en Italie, n'a fait que dégénérer pour arriver au degré de dépérissement où nous le montrent les œuvres contemporaines d'Appiani, d'Agricola, de Benvenuti, etc.

On aura peut-être remarqué avec étonnement que, dans l'énumération des principales fresques dont se vante l'Italie, nous n'avons pas donné place à la fameuse *Cène* que Léonard de Vinci peignit, à Milan, dans le réfectoire du couvent de *Santa-Maria delle Grazie*; c'est que ce chef-d'œuvre n'est point une fresque, mais simplement une

peinture à la détrempe sur mur sec; c'est ce qui explique l'état de destruction presque complète, auquel il est malheureusement réduit aujourd'hui. Léonard de Vinci a cependant peint quelques fresques, telles que la *Madone* du monastère de Saint-Onuphre à Rome, et la *Vierge* colossale du palais de Caravaggio à Vaprio, près Bergame.

Avant de passer en revue le petit nombre de Peintures murales exécutées au Moyen Age par des artistes étrangers à l'Italie, disons un mot d'un procédé assez usité dans ce pays à l'époque du Moyen Age. Nous voulons parler de celui désigné sous le nom de *sgraffito* (littéralement *égratignure*). Sur un mur lisse on étendait un enduit noir sur lequel on appliquait une couche blanche bien polie; sur cette surface on indiquait légèrement le trait, que l'on traçait ensuite définitivement avec un instrument de fer qui, enlevant la couche blanche, laissait à découvert la couche noire; on obtenait ainsi un résultat dont l'aspect était celui d'un grand dessin au crayon noir. Le *sgraffito* était surtout employé pour la décoration extérieure des édifices. D'Agincourt a publié une marche triomphale exécutée par ce procédé sur la façade d'une maison du *Borgo-Pio* à Rome; on en trouve aussi quelques exemples à Florence; mais le plus important de tous est la maison conventuelle des chevaliers de Saint-Étienne à Pise, entièrement décorée dans ce genre par Vasari, que quelques auteurs ont prétendu, à tort, avoir été l'inventeur du *sgraffito*, qui était usité bien avant lui.

Si, franchissant les Alpes, nous rentrons dans notre patrie, nous verrons la Peinture murale bien peu en honneur dans les siècles qui nous occupent. Nous ne trouverons que quelques sujets peints à la détrempe dans des églises ou dans des couvents par des mains inconnues, principalement des *Danses des morts*, comme celle qui existait à Paris au cimetière des Innocents et celle qui se voit encore à l'abbaye de la Chaise-Dieu en Auvergne. En effet, nous ne pouvons citer comme appartenant à la France les peintures si précieuses exécutées par le Giotto et par Simon Memmi dans le palais des papes à Avignon, ni celles du Rosso et du Primatice à Fontainebleau, et les coupoles peintes au Val-de-Grâce par Mignard, à Saint-Sulpice par Lemoine, sont trop modernes pour trouver place dans notre cadre.

L'Espagne ne nous offrira non plus qu'un petit nombre de fresques, et presque toutes d'un mérite au moins secondaire; encore, la majeure partie est-elle de la main de Luca Giordano, de Pellegrini et de Luca Cambiaso, que revendique l'Italie. Mentionnons cependant les fresques gothiques qui subsistent encore aujourd'hui dans la chapelle mozarabe de la cathédrale de Tolède; elles ont pour sujets des combats entre les Tolédans et les Mores. La conservation en est parfaite; les couleurs sont vives comme si la peinture était achevée de la veille. L'archéologue y trouverait mille renseignements curieux sur les armes, les costumes et l'architecture. Dans les fresques latérales de la chapelle, sont peints avec beaucoup de détails les vaisseaux qui apportèrent les Arabes en Espagne. Je ne citerai que pour mémoire des fresques immenses, dans le goût de Vanloo, dont un peintre, nommé Bayeu, a convert les murs du cloître de la même cathédrale; mais nous admirerons, en visitant une des salles capitulaires, des sujets

religieux dans le style allemand, dont les Espagnols ont fait de si heureuses imitations, et qu'on attribue au neveu de Berruguète, si ce n'est à Berruguète lui-même, qui était, comme Michel-Ange, peintre, sculpteur et architecte.

L'Escurial présente des cloîtres, des voûtes, des plafonds, peints à fresque par des maîtres italiens et par quelques Espagnols, tels que Carducho, Romulo, Cincinnato, etc. Enfin, dans les temps modernes, quelques fresques ont été exécutées par le fameux Goya, bien plus connu par ses inimitables caricatures.

Le talent généralement froid des maîtres des contrées septentrionales était entièrement opposé au génie de la fresque; leur manière même de procéder, dans laquelle les glacis jouent un si grand rôle, leur goût pour la couleur, étaient autant d'obstacles à l'adoption de ce genre de Peinture; aussi, en trouvons-nous à peine quelques traces, en Belgique, en Hollande, en Allemagne.

Quelques Flamands, quelques Allemands cependant ont travaillé à fresque; mais ceux-là étaient allés se réchauffer au soleil inspirateur de l'Italie, et c'est dans ce pays que nous devons chercher leurs œuvres. Ainsi, à Gênes, dans un corridor du dortoir du couvent de *Santa-Maria di Castello,* nous voyons une admirable *Annonciation* de Just d'Allemagne, qui florissait au quinzième siècle. Le même maître avait peint, à la voûte, des *prophètes* et des *sibylles;* mais ces fresques ont beaucoup souffert, et aujourd'hui il serait difficile de juger de leur mérite.

Jean Stradan, de Bruges, a laissé de curieuses fresques représentant des *prophètes*, des *sibylles*, et des traits de la vie de Jésus-Christ dans l'oratoire de Saint-Clément, dépendant de l'ancien monastère de Saint-Michel Visdomini, à Florence. A la fin du seizième siècle, appartiennent également Paul Brill d'Anvers, qui a coopéré à la décoration des Loges du Vatican; Heinrich, qui peignit, à Pérouse, dans le palais de la Commune, le *Christ entre saint Hercolan et saint François d'Assise;* et un autre Flamand, nommé Jean, qui a laissé dans ce même palais quatre paysages fort maltraités par le temps.

Au commencement du dix-septième siècle, Michel Coellier et Jean Miel décoraient de fresques l'église de Santa-Maria dell'Anima à Rome, Jean Stolf peignait la façade de la *Casa Coppi* à Florence; et, dans la même ville, Pierre de Witte, Brugeois, que les Italiens appellent Pietro Candido, représentait, à San-Niccolo del Ceppo, la *Madone entre saint Nicolas et saint François.*

Parmi le petit nombre de Peintures murales que nous offrent l'Allemagne, la Suisse et la Hollande, je ne dois pas oublier, en terminant cette revue, de signaler la fameuse *Danse des morts* et les façades de quelques maisons peintes à Bâle, attribuées à l'Holbein; les fresques, la plupart d'auteurs inconnus, qui couvrent presque toutes les murailles d'Augsbourg; celles qui décorent, à Vienne, les églises de Saint-Étienne et de Saint-Augustin, et surtout les nombreuses et intéressantes peintures dont, en 1466, Israel de Meckenheim décora entièrement une des chapelles de Sainte-Marie du Capitole à Cologne.

Aujourd'hui l'Allemagne et surtout Munich s'efforcent de remettre en honneur la Peinture murale, qui semblait abandonnée, et nous devons applaudir aux tentatives des Cornélius, des Gotzemberger, des Jules Schnorr, des Hiltensperger, des Schilgen, des Lindenschmith, des Foltz, etc. Le procédé employé aujourd'hui par les Allemands est l'encaustique, procédé qui permet les retouches, mais dont l'effet rentre trop dans la donnée des tableaux appliqués sur la muraille. Le choix de l'encaustique a, dit-on, été déterminé par sa durée présumée, plus longue dans ce pays que celle de la fresque. On a longtemps agité cette question : « Les climats du Nord sont-ils moins favorables à la conservation de la fresque que ceux du Midi? » Elle a été résolue de la manière la plus opposée par les différents auteurs, et pourtant il est peut-être possible de concilier ces opinions diamétralement contraires. Nous croyons que la conservation de la fresque dépend beaucoup de son exposition, dans l'un et l'autre climat. L'exposition au nord est la plus favorable dans les pays où il gèle rarement, le soleil du Midi détruisant nécessairement la vivacité des couleurs. Dans les climats froids, l'exposition du couchant est préférable, parce que les premiers rayons du soleil levant ont, après les gelées, un effet très-pernicieux. Moyennant ces précautions, la Peinture à fresque est de tous les procédés de peinture le plus durable sans contredit, comme elle est aussi la véritable peinture monumentale, celle qui convient le mieux aux grandes compositions. Ses procédés excluant les petits détails des formes, la fonte des teintes, le mérite d'une touche délicate et légère, elle ne doit être vue qu'à une certaine distance; on ne peut guère citer comme exemple de fresques bien réussies dans de petites proportions que les Loges de Raphaël et quelques médaillons de Jules Romain au palais du T à Mantoue; mais aussi la fresque, dans les mains d'un peintre habile, doué d'une touche large et vigoureuse, la fresque, appliquée sur une grande échelle à la décoration de vastes salles et de plafonds élevés, est réellement la reine de la peinture : elle possède un grandiose, une vigueur, une virginité de tons, un relief dont aucun autre procédé ne peut approcher; elle obtient de plus grands résultats, tout en semblant suivre la nature de moins près, et elle justifie presque Michel-Ange d'avoir dit : « La seule Peinture, c'est la fresque; la peinture à l'huile n'est qu'un art de femmes et d'hommes paresseux et sans énergie. »

ERNEST BRETON,

De la Société des Antiquaires de France.

DE CAYLUS (et MAJAULT). Mémoire sur la Peinture à l'encaustique et sur la Peinture à la cire. *Paris*, 1755, in-8.

Voy. aussi, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscr. et Bell.-Lettr.*, où ce Mém. avait paru d'abord, un autre Mém. de Ch. Brotier, *Sur un tableau peint par Protogene et sur la Peinture à plusieurs enduits.*

FABBRONI. Antichità, vantaggi e metodo della Pittura encausta, discorso letto nella R. Acad. economica di Firenze. *Venezia*, 1800, in-8 de 32 p.

Voy. l'ouvrage de Pedro Garcia de la Huerta : *Commentarios de la Pintura encaustica del pincel*, publ. à Madrid, à la fin du dernier siècle.

CH. FRÉD. SOEHNÉE. Recherches nouvelles sur les procédés de Peinture des anciens. *Paris*, 1822, in-8 de 96 p.

E. BRETON. Fragment de l'histoire de la Peinture à fresque. Voy. ce Fragm. dans le *Journ. de l'Instr. publ.*, janv. 1843.

LETRONNE. Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la Peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics ou partic. chez les Grecs et chez les Romains. *Paris*, 1835, in-8. — Appendice aux Lettres d'un antiquaire. *Ibid.*, 1837, in-8 de 136 p.

Voy. aussi l'*Hist. de la Peint. ancienne, extraite de l'Hist. natur. de*

Pline, avec des remarques par David Durand (*Londr.*, 1725, in-fol.); les liv. 34, 35 et 36 de l'*Hist. natur.* de Pline ont été trad. aussi avec des notes par Ét. Falconnet (*La Haye*, 1773, 2 vol. in-8).

J. Pet. Bellori et Mich. Ang. Causse. Picturæ antiquæ cryptarum romanarum et sepulcri Nasonum, delineatæ et expressæ ad archetypa a Petr. S. Bartholi et Francisco, ejus filio. *Romæ*, 1750, gr. in-fol., XCV planch.

Voy. aussi les Peintures antiques des Termes de Titus, par Lud. Mirri et l'abbé Gius. Carletti (1776); celles de la Villa Negroni, par Cam. Buti (1778); celles trouvées près de Saint-Jean-de-Latran en 1780, grav. par Giov. M. Cassini, avec des dissert. de G. Cristof. Amadnzzi, etc.

F. S. V. (Fauris St Vincent). Mémoire sur des Peintures à fresque trouvées à Rome en 1780, représentant des personnes qui portent des plats et des mets, nommées *dapiferi*. Voy. ce Mém., t. VI de la 2e année du *Mag. encycl.*

Voy. aussi dans le même recueil, 15e année, 1810, un autre Mémoire sur quelques peintures antiques découvertes à Venise, et l'opinion de Giuseppe Gazzeri et de Lanzi à ce sujet.

André de Jorio. Description de quelques Peintures antiques qui existent au cabinet du royal musée Bourbon de Portici. *Naples*, 1825, in-8, fig.

Raoul Rochette. Peintures antiques inédites, procédés et recherches sur l'emploi de la Peinture. *Paris*, *Impr. roy.*, 1836, in-4, fig.

Félix Lajard. Lettre à M. Th. Panofka sur les Peintures des grottes Mazzi et Querciola. (Extr. des *Ann. de l'Inst. de correspondance archéol.*) *Paris*, 1833, in-8 de 24 p., 1 pl.

Voy. aussi les grands ouvrages de Bosio, de Bottari, etc., sur les Peintures des catacombes de Rome.

Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introd. et des notes; trad. du MS byzantin : *le Guide de la Peinture*, par Didron. *Paris*, *Impr. roy.*, 1845, in-8.

Voy. aussi l'*Iconographie chrétienne : Histoire de Dieu*, du même traducteur (*Par.*, *Impr. roy.*, 1844, in-4); et le traité du moine Théophile : *Diversorum artium schedula*, trad. par M. de l'Escalopier.

Voy. aussi le *Bulletin du Comité des Arts et Monuments*, rédigé par Didron, de 1838 à 1848, et formant 4 vol. in-8, où se trouvent une foule de renseignements sur les Peintures à fresque du Moyen Age.

Prosper Mérimée. Peintures à fresque de Saint-Savin. *Paris*, *I. R.*, 1842-48, gr. in-fol., dess. de Gérard Séguin.

La Galerie du château de Fontainebleau, représentant les Travaux d'Ulysse, dessinés par Primatice, peints par Nicolo del Abate, grav. à l'eau forte par Théod. van Tulden, avec l'explication. *Paris*, 1633, p. in-fol. obl. de LVI planch.

Il y a des exempl. avec titre latin.

Voy. l'article Peinture a fresque dans le *Dict. des Beaux-arts* de Millin, dans le *Dict. de la Conversation*, dans l'*Encyclop. des Gens du monde*, etc., et dans le t. XXX des *Mélanges tirés d'une grande Bibliothèque*.

Seb. Ciampi. Notizie inedite della Sagrestia pistojese de' Gelli arredi, del Campo santo Pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV. *Firenze*, 1810, gr. in-4, fig.

Voy. aussi l'*Hist. des arts par les monuments*, par Seroux d'Agincourt; les *Monuments des arts du dessin*, par Denon, et les *Arts au Moyen Age*, par du Sommerard.

Domen. Ventimiglia. Lettere sugli Affreschi di Giotto nella chiesa dell' Incoronata di Napoli. *Napoli*, 1844, in-8.

Voy. un ouvr. allem. sur ces peintures, par Stan. Aloë (*Berl.*, 1843, in-8).

Cam. Minieri Riccio. Saggio storico critico intorno alla chiesa della Incoronata di Napoli e suoi Affreschi. *Napoli*, 1845, in-8.

(Giov. Rosini.) Lettere pittoriche sul Campo santo di Pisa. *Pisa*, 1810, in-4 de 81 p.

Réimpr. avec nom d'auteur, sous le titre de *Descrizione*, 1837, in-18.

Carlo Lasinio. Pitture a fresco del Campo santo di Pisa, intagliate. *Firenze*, 1812, gr. in-fol., XL planch.

Carlo Labruzzi. Le Pitture di Masaccio, esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente. *Roma*, 1809, gr. in-fol., planch.

Il n'a paru que 4 livr. de cet ouvr., publ. par Giov. dall' Armi.

Gius. Bossi. Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri IV. *Milano*, 1810, in-fol., fig.

Guillemot. Le Jugement dernier de Michel-Ange, accomp. d'un texte explic. et histor. *Paris*, 1828, gr. in-fol., XII lith.

Cette célèbre fresque avait été gravée par George Mantuan, en 1540, 6 pièces gr. in-fol.

G. P. Bellori. Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello nel Vaticano. *Roma*, 1821, in-16.

Sacræ Historiæ acta a Raphaele Urbin. in Vaticanis xystis ad picturæ miraculum expressa. Nic. Chapron Gallus, a se delineata et incisa. *Romæ*, 1649, in-fol. obl. de LII planch.

Il y a une seconde édit. avec un titre français.

Imagines V. ac N. Testamenti a Raphaele Sanctio Urbinato in Vaticani palatii xystis expressæ, J.-J. de Rubeis cura delineatæ et incisæ. *Romæ*, 1674, in-fol. obl. de LV planch.

Parerga atque ornamenta ex Raphaelis Sanctii prototypis, a Nannio in Vaticani palatii xystis expressa; edid. J.-J. de Rubeis, delineavit Sanctus Bartholus. (*Romæ*, 1674,) in-fol., XLIII planch.

Picturæ ex aula et conclavibus palatii Vaticani, a D. de Rossi in ære expressæ. *Romæ*, 1713, gr. in-fol. XIX planch.

Loggie di Rafaele nel Vaticano. *Roma*, 1772-77, 3 part. en 1 vol. in-fol. max. XLIII planch. grav. par Volpato et autres, d'après les dess. de Camporeni.

Collection des 52 Fresques du Vatican, connues sous le nom de Loges de Raphaël, représentant les principaux sujets de la Bible, dess. et lithogr. par Barathier, Barinacou, Bazin, Bouillon, etc. *Paris*, 1825, gr. in-fol., LII planch.

Psyches et Amoris nuptiæ ac fabula, a Raphaele Sanctio, Romæ, in Farnesianis hortis trans Tyberim expressa, a Nic. Dorigny delineata et incisa, a Jo. P. Bellorio notis illustrata. *Romæ*, 1693, gr. in-fol. XII planch.

Peintures de la Villa Lante, par Jules Romain, recueill. par les frères Piranesi et dess. par Th. Piroli. *Paris*, grand in-fol. de XVI planch.

C'est le 24e vol. de la collect. Piranesi. Plusieurs autres Fresques de Jules Romain ont été gravées, notamment *Giove che fulmina li Giganti, rappresentato in Pittura, in Mantua, nel Palazzo ducale.* (Roma, in-fol. obl. de VIII planch., par P. Sante Bartholi.)

(Gérard de Rossi.) Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio, esistenti in Parma nel monistero di San Paolo. *Parma*, 1800, in-fol. XXXV planch. d'après les dessins de Rosaspina.

Le texte italien est traduit en français, par Jos. Lama, et en espagnol, par Fr. Baroni et l'abbé Artega.

Pitture a fresco d'Andrea del Sarto esistenti nella compagnia dello Scalzo in Firenze. *Firenze*, 1830, in-fol. max.

Aiazzi. La capella de' Rinuccini in Santa Croce. *Firenze*, 1840, in-8.

C. Falconieri. Dissertazione sopra un dipinto a fresco di Andrea Suppa. *Firenze*, 1828, in-8.

Zanetti. Varie Pitture a fresco dei principali maestri Veneziani. *Venezia*, 1760, in-fol. XXIV planch.

Voy. sur les Fresques italiennes, le *Vite de' più excellenti Pittori* de Vasari et les ouvrages biographiques consacrés aux peintres de l'Italie.

Nous renonçons à citer tous les ouvrages spéciaux à figures, consacrés à la reproduction et à la description des Fresques les plus célèbres.

La Danse des morts, telle qu'on la voit dépeinte dans la ville de Bâle, grav. sur l'orig. de Math. Mérian, avec l'explic. en franç. et en allem. *Basle*, 1744, in-4. XLIII pl.

Plusieurs fois réimpr. Il y a d'anciennes édit. allem. avec les mêmes planches; la première de ces édit. paraît être celle de 1621.

Il ne faut pas confondre cette Fresque, qui se voyait dans l'église des Dominicains de Bâle, avec celle que Holbein avait peinte sur les lambris d'un pont couvert à Lucerne, souvent reproduite par la gravure, d'après ses dessins. Une autre Danse des morts, moins célèbre mais plus ancienne, a été publiée par M. Jubinal, d'après les fresques de la Chaise-Dieu en Auvergne.

Voy. encore, sur la Peinture murale, la plupart des anciens traités sur la Peinture, Cennino Cennini, Armenino, Lomazzo, Leonardo da Vinci, etc.; et, en général, les ouvrages cités dans la Bibliographie de la Peinture sur bois, sur cuivre et sur toile.

Victor Gay del. Chromolith. Lemercier H. Moulin sc.

MILIEU DE LA FRESQUE DE LA SALLE CAPITULAIRE DU COUVENT DE ST MARC A FLORENCE
Par Fra Angelo da Fiesole

Victor Gay del

Chromolith Lemercier

H. Moulin lith

EXTRÉMITÉS DE LA FRESQUE DE LA SALLE CAPITULAIRE DU COUVENT DE SAINT MARC A FLORENCE
par Fra Angelo da Fiesole

C. Travies del. Bisson et Gottard sc.

FRESQUES, par RAPHAEL.

F. Seré direxit

PEINTURE SUR VERRE.

MOSAIQUE. — ÉMAUX.

L'art de fabriquer le verre et de le colorer fut en usage chez tous les peuples civilisés de l'antiquité. Si on étudie les divers fragments de cette matière si fragile qui ont pu arriver jusqu'à nous, si on tient compte des ornements si variés dont ils sont chargés, même des figures humaines que quelques-uns d'entre eux représentent, il paraîtra, ce nous semble, difficile de ne pas admettre que les anciens ont également connu les moyens de marier le verre avec la peinture. N'oublions pas surtout que, s'ils n'ont pas produit ce qu'on appelle de nos jours des *vitraux*, c'est par la très-bonne raison que les anciens n'avaient pas toujours eu l'usage de clore les fenêtres de leurs habitations, avec le verre. On en a cependant retrouvé, aux fenêtres des maisons exhumées à Pompéi. Nous nous contenterons de rappeler encore que, parmi les verreries anciennes qui ont eu le plus de réputation, il faut compter celles d'Égypte; nos musées en conservent

de nombreux et beaux fragments. L'Égypte, qui fit de très-beaux émaux et des mosaïques, imita les pierres précieuses avec un grand succès, notamment dans la fabrication des célèbres vases murrhins. La ville d'Alexandrie a conservé sa réputation pour les produits de ce genre, durant la domination des Arabes jusqu'à une époque presque moderne. Probablement, elle transmit cet art à l'Europe; car on voit, par les ouvrages de l'encyclopédiste Pline, que la Gaule et l'Espagne pratiquaient déjà de son temps la verrerie et avaient même acquis une certaine renommée pour la fabrication du verre. On l'employait surtout alors à faire de la Mosaïque; car il ne paraît pas que l'usage de clore les fenêtres des habitations, des temples ou des églises, avec cette matière transparente, soit antérieur au milieu du troisième siècle. Les textes des ouvrages du Juif Philon et du poëte Lactance ne parlent point encore de verre ainsi employé; il faut arriver aux temps de saint Jean Chrysostome et de saint Jérôme (quatrième siècle), pour constater d'une manière bien positive l'usage des vitres dans les édifices.

Mais, au sixième siècle, Grégoire de Tours raconte, avec toute la naïveté du chroniqueur, l'histoire d'un soldat qui brisa la fenêtre vitrée de l'église Saint-Julien de Brioude, pour s'y introduire clandestinement et y commettre divers sacriléges. Lorsque ce saint évêque entreprit la reconstruction de l'église Saint-Martin de Tours, il eut soin d'enclore les fenêtres avec du verre de couleurs variées. Vers le même temps, Fortunat, évêque de Poitiers, célébrait en termes pompeux l'éclat de la verrière de l'église de Paris. D'après une note de Lacurne de Sainte-Palaye, insérée dans son Glossaire manuscrit des antiquités françaises, au mot VITRES, et d'après les savantes recherches de Foncemagne sur les rois de France de la première race, on voit que l'église bâtie par Childebert en l'honneur de la sainte Croix et de saint Vincent, à Paris, était fermée avec des vitres, et qu'il en était de même des églises de Lyon et de Saint-Sulpice de Bourges. Enfin, la basilique de Sainte-Sophie, reconstruite par l'empereur Justinien, avait aussi des fenêtres fermées par des verres de couleur; c'est Ducange qui nous l'apprend dans son ouvrage *De Constantinopoli christiana;* et Paul le Silentiaire ne trouve pas d'assez belles expressions pour rendre l'effet merveilleux des premiers rayons du soleil sur cet assemblage de verres si diversement colorés.

Nous serions assez disposé à croire aussi que l'Orient donna toujours au verre des teintes plus brillantes, plus pures et plus vives que celles que l'on pouvait produire, aux mêmes époques, en Europe. Cela résulterait pour nous de l'examen des fragments de verres teints, provenant de cette dernière origine, comparés avec la belle coupe assanide en or, incrustée de petits disques de verres colorés sertis d'or et de cristaux taillés, dont on fixe l'antiquité au sixième siècle et qui est conservée au Cabinet des antiques de la Bibliothèque Nationale de Paris, après avoir autrefois fait partie du trésor de l'abbaye Saint-Denis.

En l'année 655, le cloître de Jumièges fut vitré, par ordre de saint Philibert. Le vénérable Bède nous apprend aussi qu'en 680 l'abbé de Wearmouth vint chercher des

ouvriers verriers en France, parce que la verrerie était encore inconnue en Angleterre, et Foncemagne nous donne de savants détails sur l'introduction de cet art, par des Français, sur le sol britannique; mais le verre était encore peu répandu chez nos voisins à la fin du septième siècle, puisque Wilfrid, évêque d'York, parle de fenêtres d'église, les unes garnies avec des lames de pierres transparentes, les autres avec du verre.

Au huitième siècle, la basilique de Saint-Jean de Latran et l'église de Saint-Pierre à Rome, au dire d'Anastase le Bibliothécaire, avaient des verrières de couleur dignes de remarque. Charlemagne ne négligea pas ce genre d'ornements dans le temple chrétien qu'il fit ériger à Aix la-Chapelle. Dès ce temps-là, le verre, comme clôture de fenêtres, devint d'un usage presque général.

Nous l'avons vu passer de l'Orient en Europe, pénétrer en Auvergne, en Touraine, à Paris, en Normandie, s'introduire en Angleterre et en Italie. Ce fut aussi vers le milieu du neuvième siècle, que les apôtres chrétiens de la Suède et du Danemark (saint Anchaire et saint Rembert) le portèrent dans le nord de l'Europe. On ne savait cependant encore fabriquer que de petites pièces, habituellement rondes et désignées sous le nom de *cives*, dont l'assemblage, au moyen de réseaux de plâtre, de châssis en bois, ou de lames de plomb, servait à fermer les fenêtres des édifices. Cette matière étant alors fort chère, les riches constructions pouvaient seules être closes ainsi.

Aucun des écrivains chrétiens cités précédemment, aucun historien n'ayant parlé de vitraux, représentant, soit des ornements, soit des personnages, soit des objets quelconques pris dans la nature, on a voulu établir deux catégories de vitraux, savoir : ceux qui ne sont que *teints* d'une manière uniforme, et ceux sur lesquels, à une époque plus récente, on aurait *peint* des sujets variés à l'aide de couleurs métalliques qui s'incorporaient au verre par l'action du feu. Il nous paraît, toutefois, que, si l'on a pour argument en faveur des verres *teints* l'absence des ornements ou des sujets, à une époque si reculée, un tel argument ne peut être invoqué pour une époque postérieure.

Dans le chapitre Miniatures des manuscrits, nous avons indiqué, en effet, qu'avant le règne de Charlemagne, la peinture avait tellement dégénéré, que l'on ne pouvait retrouver que quelques ornements employés dans les lettres majuscules, et encore devait-on plutôt les attribuer à des calligraphes qu'à des artistes peintres, car il est impossible de voir un dessin plus incorrect, plus lourd et plus disgracieux. A la fin du huitième siècle, le progrès de la peinture n'était pas encore très-sensible.

Qu'avait produit jusqu'alors la peinture murale du Moyen Age? Paul Diacre nous dit bien que, dès le sixième siècle, la reine Teudebinde avait fait peindre les prouesses des premiers rois lombards sur les murs de la basilique qu'elle avait élevée à Monza; mais nous ignorons quel était le degré de décadence où se trouvait cet art et si ces peintures ressemblaient tant soit peu à celles du *Virgile* manuscrit du Vatican, exécutées un siècle auparavant. On doit reconnaître que les artistes peintres devaient être

alors aussi inhabiles que peu nombreux. Ajoutez à cet état de choses les ravages que causèrent, dans les contrées où restaient encore quelques traditions de la civilisation ancienne, les Goths, les Vandales, et l'apparition de la secte des iconoclastes, si fatale aux beaux-arts, et il sera difficile de ne pas croire que, dans ces temps de barbarie, les artistes peintres devaient être en petit nombre, peu encouragés et peu habiles. Si la peinture murale continua de se produire par quelques monuments qui existent encore aujourd'hui dans l'église Sainte-Cécile à Rome et à Santa-Maria della Scala à Milan, par exemple, c'est que l'on eut recours, en ces temps-là (817), à des architectes étrangers et que l'on appela ceux que la Grèce possédait encore : aussi, composèrent-ils des figures longues, roides comme des colonnes, isolées ou placées symétriquement; on n'y voit ni groupes, ni composition, ni perspective; c'est la grandeur matérielle qui rend l'idée de la supériorité d'un personnage; ce sont tous les caractères qui annoncent enfin un état d'enfance ou de décadence complète. (Voyez le chapitre PEINTURE MURALE.) Si la peinture murale, si les miniatures des manuscrits ne contiennent que des ornements et des peintures grossières, œuvres d'artistes grecs, il n'est pas étonnant que le verre, dont on se servait très-peu dans les usages habituels de la vie, ne fût pas encore décoré de figures ou d'ornements peints.

Quant à la Mosaïque, soit en marbre, soit en verre de couleur, Martial, Lucrèce et d'autres écrivains célèbres la mentionnent dans leurs ouvrages, et il serait facile de remonter, même par les monuments encore existants dans les musées, à une plus haute antiquité. On attribue, en effet, à la Grèce ancienne, le premier usage d'orner de Mosaïque en verre de couleur les pavés des temples; mais on a trouvé des débris semblables plus anciens, en Égypte. Les Romains, à diverses époques, se servirent du verre pour décorer les voûtes et les pavés de leurs édifices; ils en revêtirent aussi les colonnes et les murs. On cite, entre autres, un verre noir de jais, du plus bel effet pour ce dernier genre de décoration. Enfin, la peinture en Mosaïque atteignit dans l'antiquité tout le perfectionnement que l'on pouvait espérer de cet art. Millin, dans ses savantes dissertations et notamment dans la *Description de la Mosaïque scénique du musée Pio-Clémentin*, à Rome, nous donne de curieux détails sur les anciens monuments de ce genre. M. le comte de Laborde, dans la description d'un pavé mosaïque trouvé près de Séville, et après lui, Artaud, conservateur du musée de Lyon, Fougerou de Bondaron et Leviel ont aussi décrit des monuments analogues; mais il n'en est pas moins établi que les mosaïques anciennes, représentant des sujets empruntés au culte chrétien, sont peu nombreuses et appartiennent, en général, à des époques relativement peu anciennes. Pline nous dit cependant que les Goths connurent et pratiquèrent la Mosaïque en verre, nécessairement à l'imitation des Romains.

On a attribué l'usage d'employer le verre teint dans les mosaïques, à la rareté des marbres de couleur; car on réduisait alors ce verre à de petites pièces de rapport, taillées en cube, que l'on incrustait sur un fond de ciment, après avoir combiné un dessin de fantaisie et avoir ménagé les jours, les ombres et les demi-teintes, qui devaient lui

faire produire tout son effet. Ne pourrait-on pas croire aussi que la double agrégation du marbre et du verre fut le résultat d'un perfectionnement dans l'art de faire les mosaïques; car enfin le verre, que l'on pouvait soumettre par des mélanges métalliques à une grande variété de couleurs diversement nuancées, se prêtait bien plus facilement à des combinaisons artistiques, que le marbre, dont les teintes, étant le résultat des caprices de la nature, ne produisaient pas toutes les nuances dont on pouvait avoir besoin. Aussi, en décrivant la mosaïque découverte il y a quelques années dans le département du Bas-Rhin, M. Hugo, archiviste de ce département et antiquaire aussi habile que zélé, remarque-t-il que le verre de couleur y est employé pour terminer certaines portions du dessin qui demandent des gradations successives ou des nuances que le marbre ne pouvait pas donner, les yeux, par exemple, etc. On croit pouvoir faire remonter ce monument jusqu'au troisième siècle de notre ère. On connaît, en fait de mosaïques de l'art chrétien, des croix, des reliquaires, des tables d'autel et même des mitres d'évêque; mais il est difficile, sinon impossible, de fixer l'époque de l'exécution de ces monuments, et cela tient surtout au procédé de fabrication; leur travail est, du reste, assez barbare : il a l'apparence d'une incrustation de pierres, assemblées pour former des ornements plutôt que dans l'intention de composer un sujet figuré. La décadence de cet art avait donc fait de rapides progrès depuis le temps où Sénèque se plaignait que de son temps l'on ne pouvait marcher que sur des pierres précieuses. Mais, si certains sujets du culte chrétien sont représentés par des peintures en mosaïque, on les trouve habituellement mélangés avec des emblèmes du paganisme. Tel est le pavé découvert à Reims et décrit par Spon (*Recherches d'antiquités*), où l'on trouve figurés les douze signes du zodiaque, les saisons de l'année et le sacrifice d'Abraham. Une autre mosaïque représente le labyrinthe, Thésée, David et Goliath, avec leurs noms. Enfin, il existe un Neptune, avec monogramme chrétien, découvert en Angleterre. Quand des vers accompagnent ces peintures, il faut en regarder le travail comme appartenant aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

Il existait des portraits en mosaïque, au cinquième siècle, entre autres celui du roi Théodoric, dans le *Forum* de Naples, et ce portrait fut l'objet de la vénération des Goths, sujets de Théodoric. Ce roi avait fait représenter, par le même procédé, le baptême de Jésus-Christ, dans une chapelle de l'église de Ravenne. Sidoine Apollinaire, décrivant le luxe excessif de Consentius à Narbonne, parle de portes dorées, de voûtes et de pavements garnis en mosaïque.

Les planches de notre ouvrage donnent une exacte idée des mosaïques qu'on voit encore, à Rome, dans les églises Saint-Laurent, Saint-Clément, Saint-Jean de Latran, San-Georgio-in-Velabro et Ara-Cœli. On sait que le pape Sixte III fit exécuter dans l'église Saint-André une mosaïque représentant le Christ assis sur un trône d'or, couvert de pierreries et entouré d'anges, de prophètes, d'apôtres et des quatre évangélistes. Paul Diacre nous a conservé les vers latins figurés sur une mosaïque qui était au portail du palais de Luitprand. Enfin, Charlemagne employa aussi ce genre d'or-

nement dans divers temples chrétiens construits par ses ordres et sous son règne.

Si, à cette époque, la peinture des manuscrits, quoique facile, commode et habituelle, représente rarement des personnages et des ornements variés, à plus forte raison la peinture murale et la Mosaïque devaient-elles offrir peu d'exemples de ces représentations figurées. Il n'est donc pas étonnant qu'avant le neuvième siècle le verre, qui n'était pas encore très-commun, n'ait point été employé pour représenter des sujets à personnages. L'idée de se servir des vitres d'un édifice pour éblouir les yeux et frapper l'imagination, en y peignant des sujets qui rappelaient la consécration spéciale d'un monument, n'a pu venir qu'après un usage prolongé du verre pour les fenêtres : or, nous avons vu que cet usage ne commença réellement que vers le quatrième siècle; et encore, les pierres translucides, le talc et la corne, étaient-ils simultanément employés avec le verre. De l'absence d'un monument du huitième siècle, sur lequel le verre se trouverait orné de véritables peintures exécutées avec des couleurs vitrifiables, il ne faudrait pourtant pas conclure que ce procédé était inconnu, mais plutôt qu'on n'avait pas encore senti l'utilité de l'employer. On se servait seulement de verre *teint*, divisé en petites plaques de couleurs variées, dont la réunion composait la clôture des fenêtres basses, étroites, et qui représentaient ainsi des dessins plus ou moins harmonieux. N'oublions pas non plus que, jusqu'au douzième siècle, on est obligé d'étudier la Peinture sur verre, non pas d'après des fragments existants, mais simplement dans des textes quelquefois fort obscurs, et plus souvent encore d'après des descriptions accidentelles de l'emploi du verre pendant les premiers siècles du Moyen Age.

Toutefois, l'examen de tous ces textes a été fait il y a quelques années, et avec une remarquable critique, par M. Eugène Bareste, dans une rapide histoire de la Peinture sur verre. (Voyez *L'Artiste*, année 1837, tom. XIII.) M. Bareste ne s'est pas contenté de se servir des passages des anciens auteurs, cités, soit dans l'ouvrage de P. Leviel, l'*Art de peindre sur verre*, soit dans les *Essais* de Langlois ou dans la *Dissertation* de Béneton de Morange de Peyrins, sur le même sujet; il a recouru, soit au texte original, soit aux meilleures versions de ces citations et à leurs plus habiles interprètes; il en a tiré des données plus exactes et plus précises, dont nous nous sommes servi dans notre travail.

On est plus heureux pour l'étude des Émaux, que pour la Mosaïque et pour la Peinture sur verre. Nos musées possèdent des produits de cet art que l'on peut faire remonter aux époques gallo-romaines, et qui sont absolument semblables aux descriptions que les auteurs latins nous en ont données. Les Émaux ayant été d'un usage commun dans l'antiquité, laissons de côté leur histoire originelle, pour ne nous occuper que de ses produits au Moyen Age. On les trouve tantôt sous forme de pâte de verre enchâssée, qu'on nomme ordinairement *émail cloisonné*, tantôt sous celui de terre enduite d'une couverte tenant plus ou moins de l'émail (voy. le chap. Céramique); d'autres fois, ce sont des plaques en métal, dont la surface, creusée à une

certaine profondeur, a reçu, par l'action du feu, une couche de matière vitreuse et opaque; alors ils prennent le nom d'*émaux à champlevé*. Il y a eu aussi des émaux translucides et des émaux peints; nous indiquerons successivement les plus importants monuments en ces divers genres et les caractères qui les distinguent. Remarquons seulement que les collections d'Émaux, formées de nos jours, n'ont pas offert un ensemble assez satisfaisant pour produire une classification bien méthodique de ces œuvres d'art; aussi, considérerons-nous les Émaux plutôt selon leur ordre chronologique, que suivant un mode absolu de classification, auquel on pourrait à chaque instant trouver de nombreuses exceptions.

Les plus anciens Émaux que l'on puisse citer, sans trop sortir du cadre de notre ouvrage, ont une origine gallo-romaine. Ce sont : 1° des fibules ou boutons de vêtement, en bronze émaillé de rouge, de blanc et de bleu, disposés en échiquier; ils furent trouvés dans des tombeaux; 2° une plaque, conservée au musée de Poitiers, est en cuivre doré, incrustée d'émaux : ils sont tous absolument semblables, pour le travail, à la description de ceux que l'on fabriquait dans la Gaule septentrionale, au dire de Philostrate, écrivain de la fin du règne de Septime-Sévère (deuxième siècle). Le tombeau de Childéric, à Tournay, nous a conservé une monture d'épée, des abeilles et une plaque de manteau, objets qui présentent des émaux; mais ils ont aussi tous les caractères de la barbarie des arts au cinquième siècle, et l'émail rouge s'y fait surtout remarquer. Ces premiers monuments de l'art gallo-romain sont conservés au Cabinet des antiques de la Bibliothèque Nationale, ainsi qu'un plateau en or enrichi d'une bordure et d'une croix en émail, que l'on estime de la même antiquité : elle est semblable pour le travail aux émaux de Childéric.

Diverses reliures de manuscrits sont ornées d'émaux dont on peut faire remonter l'âge au septième siècle; notamment, à la Bibliothèque Nationale de Paris, l'émail du volume latin numéro 1118, dont nous avons publié la description (voy. le chap. Manuscrits), et dans lequel on trouve employés le blanc opaque, le bleu clair et le vert semi-translucide.

Le neuvième siècle nous a laissé des monuments plus importants, sur lesquels, du reste, l'artiste émailleur a pu développer toutes les ressources de son art. Ce sont : 1° la couronne de Charlemagne, conservée à Vienne (Autriche), qui, quoique remaniée à plusieurs époques, présente encore des figures émaillées du temps de cet empereur (cette couronne a été souvent décrite et reproduite par la gravure, notamment dans les *Monuments français* de Willemin); 2° l'épée du même monarque, 3° celle de saint Maurice; 4° en France, la couverture du livre de prières de Charles-le-Chauve, où l'on remarque d'assez élégants émaux; 5° un bouton de calice, avec des ornements et l'inscription suivante, incrustée : *Benedicat nos D S* (*Deus*), en caractères qui ont tout à fait la forme de l'écriture au temps du roi de France Eudes. Ce bouton de calice est une acquisition nouvelle faite par le Cabinet des antiques de la Bibliothèque Nationale. L'Angleterre n'a rien à nous envier en ce genre. L'anneau de l'évêque

Ethel Walf, mort en 857, et les bijoux en or avec inscriptions, qui sont conservés dans le musée Ahsmolean, à Oxford, et dont on fixe l'ancienneté à l'année 878, sont de précieux monuments; on y trouve l'émail cloisonné et l'émail champlevé; mais ils sont tous opaques, et l'on prétend que les émaux champlevés doivent être regardés comme les plus anciens.

Parmi les émaux du dixième siècle, nous ne pouvons citer que la couverture d'un évangéliaire, manuscrit latin de la Bibliothèque de Munich, numéro 37, à médaillons émaillés assez finement exécutés; une croix de la collection de Debruge-Duménil, numéro 661, émaillée sur deux faces et portant une inscription grecque; enfin, le magnifique Saint George, sur cuivre émaillé, appartenant à M. le comte Pourtalès: les détériorations de ce beau monument profitent même à l'étude des moyens employés par les émailleurs, et les inscriptions grecques, dont il est revêtu, en complètent l'importance.

On a voulu contester l'antiquité et l'authenticité d'une crosse de l'évêque de Chartres, Rugenfroi, mort en 960. Les réseaux, d'un très-bon goût, et les scènes de la vie de David, qui y sont représentées, avaient servi de texte aux observations de ceux qui voulaient rajeunir l'époque de sa fabrication; mais les curieux rapprochements que M. de Longpérier a fait de la forme des costumes guerriers et du travail de la crosse avec la tapisserie de Bayeux, rapprochements qu'il nous a fait connaître dans un bon travail sur les Émaux (*Cabinet de l'amateur*), laissent peu de doute sur l'âge de cet émail, qu'il faut attribuer à un artiste français, resté tout à fait étranger à l'influence de l'art byzantin, et qui, du reste, a inscrit son nom, ainsi qu'il suit : + *Frater Willelmus me fecit.* Le Musée du Louvre possède également un très-bel émail du dixième siècle; c'est un travail flamand, au dire de M. Longpérier : il représente saint Levin; les couleurs verte, blanche et bleue sont les seules qui le composent.

L'art grec, encore assez beau dans les peintures des manuscrits, aurait-il produit les deux médaillons émaillés, d'une très-médiocre exécution, qui sont aussi conservés au Louvre, et sur lesquels M. de Longpérier aurait cru reconnaître deux évangélistes : l'un à épaisse chevelure, à barbe de forme orientale, tenant son pallium de la main droite et un livre de la main gauche; l'autre, jeune, imberbe, la main droite ouverte et portant un volumen dans la gauche? Nous remarquerons, toutefois, que ce dernier personnage est tout à fait semblable aux représentations du Christ, que l'on retrouve sur plusieurs ivoires ou dans quelques miniatures de la Bibliothèque Nationale, et qu'il nous paraît difficile de reconnaître l'un des quatre évangélistes dans la figure jeune de ce personnage, ainsi que le voudrait M. de Longpérier.

Dès l'année 863, une charte de Charles-le-Chauve nous a conservé deux noms de verriers; ce sont les plus anciens qui soient arrivés jusqu'à nous : Ragenut et Balderic commencent donc la liste des artistes français en l'art de la verrerie. La charte dont il est ici question contient une donation en faveur de Saint-Amand-en-Pevèle, et elle a été publiée par Dom Martène dans l'*Amplissima collectio*. Après cette date, l'usage

de la Peinture sur verre dut être fréquent, car l'on sait, par le récit de l'historien du Saint Bénigne de Dijon, qu'il existait, de son temps (année 1052), dans cette église, un très-ancien vitrail, représentant sainte Paschasie, que l'on disait provenir de l'ancienne église, qui avait été restaurée, en effet, par Charles-le-Chauve. L'abbé Didier, moine du Mont-Cassin, nous apprend cependant que, dans la Pouille, on était moins avancé, puisqu'il était obligé d'aller chercher à Constantinople des verriers pour les employer à décorer la salle capitulaire de son abbaye. A-t-il introduit cet art dans la Sicile au Moyen Age, ou contribué seulement à son perfectionnement, en l'envoyant étudier à Constantinople par des hommes qu'il y entretenait à ses frais? C'est ce qui n'est pas bien établi par les chroniques du temps. L'année 1066, Léon d'Ostie, abbé du Mont-Cassin et un des successeurs de Didier, reconstruisit l'église Saint-Benoît; or, les fenêtres de cette basilique, qui avaient dix coudées de haut, étaient fermées par des tables de verre, retenues par des plombs et reliées par des traverses en fer.

En France, dès le dixième siècle, les verriers avaient acquis une grande importance; les ducs souverains de Normandie créèrent déjà des priviléges en leur faveur, et, comme tout privilége se rattachait alors à la caste nobiliaire, ils imaginèrent de les donner à des familles nobles, dont la position de fortune était des plus précaires: de là les gentilshommes verriers. Quatre familles de Normandie obtinrent cette distinction, dès l'origine de sa création, et la conservèrent jusqu'à nos jours; ce sont les Brossard, les Coqueres, les Vaillant et les Bongard. On les nommait *messieurs*. Ils ne dérogèrent pas par cette industrie; leurs priviléges ne conféraient pas la noblesse, et, conformément au proverbe déjà bien ancien, pour faire un gentilhomme verrier, il fallait d'abord prendre un gentilhomme. L'exemple donné par le duc de Normandie fut imité dans d'autres provinces : en Anjou, tout marchand verrier passant près du château du sire de Pocé était obligé de lui offrir la plus belle vitre qu'il possédât, en échange d'un pot de vin, et la confiscation des marchandises menaçait tout homme qui aurait voulu se soustraire à ce droit du seigneur verrier.

Voilà donc la Peinture sur verre en pleine activité, mais s'exerçant aussi d'une autre manière que par l'application au pinceau d'une couleur vitrifiable, procédé réel de la Peinture sur verre. On possède, en effet, d'assez grandes cives coulées sur verre blanc, où l'artiste a peint des empereurs, des impératrices, en grand costume, ou de simples particuliers; mais, comme la couleur n'était pas destinée à pénétrer dans le verre par l'action du feu et qu'il fallait en assurer la conservation, une seconde cive translucide, mais épaisse, était appliquée sur la peinture; puis, on les soudait toutes deux par l'action du feu. On voit encore un de ces curieux monuments, dans une montre du Cabinet des antiques (n° 169) de la Bibliothèque Nationale de Paris, et le costume des personnages ne permet pas de lui assigner une plus haute antiquité que le cinquième siècle; on y lit l'inscription suivante : *Jucunde curace zezes*. Nous pouvons encore citer un second exemple, d'un travail analogue, appartenant au même Cabinet (n° 171), et qui représente une très-belle tête de pape, avec cette légende : *Calistus Pont.*

Dès le dixième siècle, en France, la peinture était dans une période de décadence. Elle conservait bien encore quelque habileté dans l'ornementation; mais l'exécution des personnages, leurs costumes et leurs poses font ressortir l'inhabileté des dessinateurs et des coloristes. Les artistes anglo-saxons, les Visigoths n'étaient pas plus habiles. L'Allemagne faisait seule exception, privilége qu'elle devait à l'asile qu'y avaient trouvé les artistes de Constantinople et de la Grèce, comme le témoigne une très-belle page de l'Évangéliaire de l'empereur Othon III, appartenant aux Bollandistes de Bruxelles : la composition des groupes des lettres *IN* ne manque pas d'élégance, et la bordure qui les encadre est assez gracieuse; comme le témoigne encore un autre Évangéliaire du trésor de la cathédrale d'Aix : c'est ce que les artistes allemands ont fait de plus beau dans ce genre.

La Mosaïque avait encore bien plus dégénéré; l'on s'en servait comme ornement, encore moins que de tout autre objet de luxe. On connaît très-peu de mosaïques exécutées aux dixième et onzième siècles. L'ancienne cathédrale de Lescar en possède une sous le dallage du chœur, exécutée par les ordres de Guido, un de ses évêques, c'est-à-dire au onzième siècle, et sur laquelle on lit encore : *Lascurensis episcopus;* mais on a voulu contester l'époque de son exécution. Il en est de même de celle que l'on vient de trouver tout récemment à Pont-d'Oli, dans le département des Basses-Pyrénées. Enfin, les artistes en Mosaïque disparurent presque entièrement de l'Europe; du moins, en Italie, il n'en existait plus au treizième siècle, puisque la tradition, accréditée par Millin, Alex. de Laborde et autres savants antiquaires, veut qu'André Tafi, vers la fin du treizième siècle, apprit à travailler la Mosaïque, d'un Grec, nommé Apollonius, que l'on avait fait venir pour décorer de mosaïques l'église Saint-Marc de Venise. Encore, les travaux exécutés à cette époque présentaient-ils, sous le rapport du dessin, la plus grande incorrection; ils manquaient aussi entièrement de goût et de coloris.

Tous les arts prennent un essor nouveau dès le douzième siècle, et sortent enfin de cet état semi-barbare où la crainte de la Fin du monde les avait alors retenus. La foi, ravivée par les prédications d'illustres religieux, réchauffe partout le zèle des chrétiens. Le clergé, déjà enrichi par d'immenses donations faites d'autant plus libéralement que ses donateurs croyaient leur dernier jour plus près d'arriver, trouve encore moyen cependant de faire contribuer les seigneurs à la construction des magnifiques cathédrales, dont les voûtes imposantes s'élèvent à des hauteurs immenses. L'arc à plein cintre, quoique lourd, sévère et muet, convenait seul à ces masses architecturales, dont les formes, empruntées aux monuments de divers siècles et de divers peuples, furent appropriées aux usages religieux et aux besoins de la grande famille chrétienne, devenue si fervente et si nombreuse au douzième siècle. L'architecture romane appela donc à son secours l'art du verrier, pour compléter l'ensemble de décoration des édifices religieux; mais l'architecte soumit alors absolument le verrier au plan général de son édifice. Il voulut que la Peinture sur verre contribuât à augmenter

l'effet triste et mystérieux de ces constructions sévères; que la lumière, habilement distribuée, n'arrivât que faible et diaphane aux regards des fidèles qui venaient s'y recueillir; enfin, que les sujets représentés dans les vitraux rappelassent les glorieuses souffrances des martyrs de la foi.

Dans les vitraux des premières années du douzième siècle, on admire moins les personnages qui y sont figurés, que les effets du dessin et la savante combinaison des couleurs dans les rosaces. Les figures sont ordinairement dessinées par des traits roides et grossiers, sur des verres d'une couleur sombre qui absorbe toute l'expression des têtes. L'ensemble du costume est lourdement drapé; il écrase par son ampleur le personnage représenté, comme pour l'enfermer dans une longue gaîne. C'est là, du reste, le caractère général des monuments de cette époque. En sculpture, voyez la tombe de Clovis, exécutée au douzième siècle, autrefois conservée dans l'abbaye Sainte-Geneviève, et les colonnes de la cathédrale du Mans : exemples frappants du style que l'on retrouve aussi dans la Peinture des manuscrits et des vitraux.

Revenons maintenant aux fragments d'anciens vitraux, qui subsistent encore de nos jours, pour y retrouver l'emploi des mêmes teintes, du même genre d'ornementation, du même caractère de lourdeur, que dans les peintures des manuscrits. Les plus importants monuments de l'art du peintre verrier au douzième siècle sont devenus l'objet des savantes et consciencieuses recherches de M. Ferdinand de Lasteyrie, dans son *Histoire de la Peinture sur verre.* Aucun ouvrage ne pouvait nous donner des renseignements plus exacts et plus sûrs; car l'auteur de ces recherches ne s'est pas contenté d'accepter les traditions écrites au sujet des fragments existants, il a voulu les voir et les dessiner lui-même, pour contrôler avec plus de sûreté les traditions écrites en les rapprochant des monuments originaux.

Avant d'indiquer ceux du douzième siècle qu'on voit dans nos églises, nous mentionnerons comme détruits à une époque presque récente : 1° le vitrail de Loroux, en Anjou, représentant les portraits de Foulques V, seigneur de cette province, et de sa femme : ce vitrail était donc antérieur à l'année 1121; 2° les douze verrières de l'abbaye de Saint-Denis, représentant l'histoire de Charlemagne et celle de la première croisade, etc., faites du temps de Suger, et reproduites par Montfaucon dans ses *Monuments de la monarchie françoise.*

En citant dans l'ordre chronologique les monuments de ce genre qui n'ont pas encore disparu, nous recourrons sans cesse à l'excellent travail de M. de Lasteyrie.

1° L'histoire de sainte Catherine et celle de la Vierge sont représentées dans les vitraux de Saint-Maurice d'Angers, aux troisième, quatrième, cinquième et neuvième croisées de la nef de cette église, à gauche et à partir du grand portail; c'est, en France, le plus ancien monument en verre peint; la troisième croisée est dans l'état de conservation le plus satisfaisant; mais les couleurs sont, en général, peu harmonieuses. Les martyres de saint Vincent et de saint Laurent complètent les sujets peints dans ces diverses croisées.

2° L'église Saint-Serge et la chapelle de l'hôpital de la même ville possèdent aussi quelques fragments du douzième siècle, mais ils paraissent indéchiffrables.

3° L'abbaye de Fontevrault garde aussi quelques vitraux du douzième siècle.

4° Ceux de l'église Saint-Pierre de Dreux sont aussi de la même époque : le sujet le plus important est un portrait d'Anne, duchesse de Bretagne.

5° A Saint-Denis, on voit encore, en fait de Peinture sur verre de la même époque, une suite nombreuse et variée de tableaux. On trouve celui de l'abbé Suger, crossé et mitré, représenté aux pieds de la Vierge. L'arbre de Jessé au chevet de l'église et le vitrail de la porte principale appartiennent également au temps de Suger. L'Adoration des mages, l'Annonciation, l'histoire de Moïse et diverses allégories sont les sujets représentés dans la chapelle de la Vierge et dans celles de saint Osmanne et de saint Hilaire. Ce fut l'ouvrage d'un grand nombre d'artistes, que Suger appela de divers pays, pour réunir dans sa basilique ce que l'art pouvait produire de plus beau comme Peinture sur verre. L'habileté de ces artistes se montre partout; les bordures ne sont pas moins harmonieuses que les tableaux principaux. C'est le monument le plus important et le plus beau de la Peinture sur verre, qui nous soit resté du douzième siècle; mais ces fenêtres n'existent malheureusement qu'en partie : pendant les temps révolutionnaires, les vitraux qui n'avaient pas été brisés furent portés au Musée des Monuments français; on les a rétablis, il y a quelques années, à la place que Suger leur avait assignée, et divers précieux débris furent alors enchâssés dans des restaurations modernes qui n'ont pas été toujours heureuses. Les trois rosaces de l'église de Saint-Denis, qui n'avaient pas été déplacées en 1794, sont les portions les mieux conservées de cet antique vitrail, celles où l'habileté du dessin et l'harmonie des couleurs se montrent dans tout leur éclat.

6° Comme monument de la fin du douzième siècle, nous pouvons indiquer encore divers fragments de la verrière de l'église de la Trinité, à Vendôme; ceux, entre autres, de la deuxième fenêtre de la galerie supérieure, que l'on dirait copiés sur les verrières de Suger. La Glorification de la Vierge occupe une des croisées du pourtour du chœur : la Vierge y est représentée dans une auréole amendaire. M. de Lasteyrie a cru reconnaître une influence entièrement *byzantine* dans cette peinture, qui est d'un caractère remarquable. Il pense aussi qu'on y a figuré une Vierge *moresque, habillée à la grecque;* qu'il y a dans tous ces vitraux une influence des verriers *poitevins;* enfin, que le nimbe amendaire est un symbole mystérieux, exclusivement réservé à la Mère de Dieu. Cette page d'un livre ordinairement si judicieux nous paraît laisser quelque chose à désirer sous le rapport de la critique artistique. Comment pouvoir retrouver, en effet, dans le même fragment de verre, qui, du reste, est dans un état assez fruste, l'art byzantin, l'art moresque, l'art grec et l'art poitevin? Toutes ces influences réunies sur un morceau de verre, peint au milieu de la France et au douzième siècle!

Nous ne saurions rien trouver de moresque dans cette Vierge brune, maigre,

drapée d'un long vêtement blanc. Cette manière de représenter la Mère de Dieu est fort habituelle dans les peintures des manuscrits; nous citerons, entre autres, le volume n° 819, *Missale vetus*, fol. 17, et le n° 641 du Supplément latin, tous deux de la Bibliothèque Nationale de Paris, où la Vierge, drapée d'un long vêtement blanc, a des formes maigres, ainsi que saint Joseph et sainte Anne, que l'on voit près d'elle. Si le visage de la Vierge n'est pas aussi brun que dans le vitrail de Vendôme, c'est que, dans les miniatures, l'usage n'était pas, comme dans les vitraux, de dessiner les figures sur un fond bistre; et n'oublions pas, pour ce qui regarde le costume, que tous les artistes savaient très-bien que la Vierge Marie était de famille juive. Enfin, dans un manuscrit visigothique du dixième siècle, où la Vierge est aussi représentée au folio 12 (Adoration des mages), cette peinture n'a aucun des caractères prétendus sarrasins, signalés par M. de Lasteyrie comme étant sur le vitrail de Vendôme, ni pour la forme du corps, ni pour les draperies du costume. Cependant, si l'influence moresque a dû se montrer dans certains monuments, c'est surtout dans l'œuvre du peintre visigoth du manuscrit n° 1075 du Supplément latin.

Quant à l'auréole amendaire, il est très-possible que ce soit là le seul exemple de cette forme dans les vitraux, puisqu'on la retrouve fort rarement employée dans la sculpture religieuse de ces époques; mais, quand M. de Lasteyrie en restreint l'emploi aux églises du Poitou qu'il dit avoir été soumises à l'influence *moresque*, nous ne pouvons adhérer à son sentiment, ni à l'opinion qui ferait de cette auréole amendaire un symbole exclusivement réservé à la Vierge. Cette auréole est d'un usage fort ancien et fort habituel dans les peintures des manuscrits. Nous en trouvons un très-bel exemple dans un Évangéliaire du neuvième siècle, ayant appartenu à Lothaire (Biblioth. Nationale, n° 266, fol. 2), où une semblable auréole entoure une figure du Christ, du plus beau style. Un second exemple de cette même auréole amendaire, toujours employée pour le Christ, existe aussi dans un autre manuscrit, Ancien Fonds latin, n° 261; enfin, au dixième siècle encore, dans le volume visigoth n° 1075, Suppl. lat., folio 116, dont nous avons déjà parlé, nous trouvons de nouveau le Christ au milieu d'une auréole amendaire, avec l'inscription suivante : *Omnipotens Deus sedens in trono.*

De nombreuses hypothèses, quelques-unes même très-impures, ont été employées pour expliquer le mythe symbolique de la forme amendaire. Les Anglais l'ont nommé *Viscica piscis*, et les Italiens, *Mandorla;* M. de Lasteyrie nous en donne la signification la plus probable, et nous croyons que l'explication qu'il a adoptée recevra une nouvelle force, d'une inscription qui se lit dans l'auréole amendaire d'une figure du manuscrit n° 261; en voici le texte :

Hæc sedet arce D S (Deus) mundi rex gloria cœli +
Quatuor hic rutilunt uno de fonte fluentes.

Enfin, la plus curieuse représentation de la Vierge dans une auréole amendaire est

peut-être celle que l'on trouve dans le manuscrit du Suppl. lat., n° 641, qui est du douzième siècle; les costumes et les poses des personnages, ainsi que les couleurs des ornements, ne sont pas moins remarquables.

Nous pouvons encore mentionner quelques fragments de vitraux du douzième siècle, soit à Chartres, soit à Sens, soit à Bourges. Robert, fils de Louis-le-Gros, s'était fait représenter avec sa femme, dans les verrières de l'église de Braine-le-Comte, qu'il fonda en 1153. On sait qu'il y avait à Braine, près de Soissons, des vitraux peints, qui furent donnés par la reine d'Angleterre; on sait aussi qu'un nommé Roger avait exécuté ceux de l'abbaye Saint-Hubert, dans les Ardennes; mais ce genre d'ornements coûtait fort cher, et, vers la fin de ce même siècle, un capitulaire de l'ordre de Citeaux en défendit l'usage dans les églises soumises à la règle de l'ordre.

Il est impossible de ne pas être frappé de l'analogie des ornements en rosace des verrières, avec ceux que l'on retrouve dans les miniatures des manuscrits; ce sont les mêmes figures et les mêmes bizarreries, les mêmes teintes, le même genre d'ornement pour les bordures, pour les fonds et pour les lisérés de perles.

L'émail, qui était d'un emploi peu facile et d'une application moins générale, nous a laissé cependant quelques beaux monuments du douzième siècle. Nous mentionnerons d'abord le très-précieux calice de Saint-Remi de Reims; à Munich, une boîte enfermant un Évangéliaire, n° 35; à Venise, le fameux *Palla d'Oro* de l'église Saint-Marc : c'est le plus grand monument de l'art de l'émailleur au Moyen Age, et les teintes y sont nombreuses et variées; à la Bibliothèque Nationale de Paris, la couverture du manuscrit latin n° 650, ornée d'émaux translucides, sous lesquels on a étendu une feuille d'or pour faire mieux ressortir les diverses couleurs; au Musée de Cluny, une Adoration des mages; une crosse épiscopale, décrite et gravée dans l'ouvrage de Villemin; enfin, au Musée du Louvre, le fameux reliquaire de Frédéric Barberousse, de forme oblongue, recouvert de bas-reliefs en argent doré repoussés, présentant sur chaque face diverses figures, savoir : Conrad II, Frédéric II, empereur, saint Pierre, saint Michel, Jésus-Christ, Marie, saint Paul, l'ange Gabriel, Frédéric de Souabe, Béatrix de Bourgogne, impératrice, Louis-le-Débonnaire et Othon III. Ce reliquaire fut fait pour renfermer le bras de Charlemagne, que Frédéric prit dans le tombeau d'Aix-la-Chapelle, lorsqu'il le fit ouvrir en l'année 1165. M. de Longpérier a cru reconnaître là, non pas un travail allemand, mais bien un des plus beaux produits des artistes émailleurs de Limoges. Le choix que l'empereur aurait fait d'artistes français pour ce monument, s'expliquerait, du reste, par la célébrité des ouvrages de Limoges. Ducange nous apprend, d'après une charte de l'année 1192, qu'on envoyait, comme cadeaux précieux, aux églises de la Pouille, des plaques de bronze travaillées à Limoges. Aussi, même avant cette date, désignait-on les Émaux sous le titre général d'*opus de Limogeâ*, *opus lemovicense*.

Il y a encore à Aix-la-Chapelle une châsse de Notre-Dame, donnée aussi par Frédéric Barberousse. Enfin, une des planches de notre ouvrage reproduit un des plus

importants monuments de l'ancienne émaillerie : le tombeau de Geoffroy, dit *le Bel*, comte d'Anjou et du Maine, surnommé *Plantagenet*. Il était placé autrefois dans la cathédrale du Mans; il est aujourd'hui dans le musée de cette ville. Les ornements, de formes variées, qui encadrent la représentation du personnage, sont élégants et très-harmonieux de couleur.

L'architecture du treizième siècle, par son ogive plus élancée, plus gracieuse que les formes massives de l'art roman, vient ouvrir un champ plus vaste et plus favorable aux artistes verriers. Les colonnes se détachent alors et s'étendent avec une nouvelle élégance, en même temps que les flèches des clochers, frêles et délicates, se perdent dans les nues. Les verrières occupent plus d'espace et semblent aussi s'élancer vers le ciel, gracieuses et légères. Elles se parent d'ornements symboliques, de griffons et d'animaux fantastiques; les feuilles, les rinceaux se croisent, s'entrelacent, s'épanouissent, et produisent ces rosaces, si riches et si éclatantes, qui font l'admiration et le désespoir des artistes modernes. Les couleurs y sont encore plus savamment combinées, mieux fondues; les draperies mieux dessinées, mieux éclairées, que dans les vitraux du siècle précédent, et, quoique les figures manquent quelquefois encore d'expression et offrent habituellement des formes maigres et allongées, le progrès est immense. Les monuments qui nous restent de cette époque sont très-nombreux.

A Poitiers, c'est une verrière légendaire, composée de petites rosaces, dont les plus belles sont à l'une des croisées du milieu de l'église et au Calvaire du chevet; à Sens, dans la cathédrale, c'est la légende de saint Thomas de Canterbury, représentée aussi dans une suite de petites rosaces, superposées les unes aux autres, dites *verrières légendaires;* au Mans, c'est la verrière des corporations des métiers, que M. de Lasteyrie dit être de la seconde moitié du treizième siècle. Mais le type le plus beau et le plus complet des verrières de cette époque, c'est, sans contredit, celle de la cathédrale de Chartres; la lumière y est distribuée avec une rare habileté; et l'on reconnaît encore que l'artiste verrier avait entièrement soumis son savoir aux prescriptions de l'architecte, de telle sorte que la lumière, arrivant plus ou moins vive dans les diverses parties de cet édifice, produisait un effet magique. Dans cette église on ne compte pas moins de cent quarante-trois fenêtres, contenant plus de mille trois cent cinquante-sept sujets non compris les blasons et les ornements. La partie la plus intéressante de ces peintures consiste dans trente-deux figures de personnages contemporains, que l'on reconnaît au milieu des légendes de saints, des sujets de la Bible, et des panneaux votifs de corps de métiers.

La verrière de la cathédrale de Reims est moins complète que celle de Chartres, il y a moins d'habileté dans la disposition de la lumière, quoiqu'elle soit cependant d'accord avec l'unité de la composition architecturale, si riche et si légère. Les rosaces se font également remarquer par l'harmonie et l'éclat de leurs couleurs. Il y a aussi des vitraux du treizième siècle, dans les cathédrales de Bourges, de Tours et d'Angers. Ils sont d'un brillant effet et s'harmonisent parfaitement avec l'ensemble des décorations

de l'architecture, mais ils n'occupent que le second rang parmi les monuments, encore existants, de l'art du treizième siècle. Dans l'église Notre-Dame de Paris, la grande rosace du portail méridional est d'un éclat extraordinaire : elle contient un grand nombre de petits médaillons; les couleurs et l'ornementation méritent une attention spéciale. La rosace septentrionale est la plus complète de toutes et la mieux conservée; elle contient quatre-vingt-un sujets, disposés en cercle, dont tous les détails concourent, avec l'éclat des couleurs, à un admirable ensemble.

Le grand nombre de peintures sur verre du treizième siècle, que l'on a pu étudier dans les églises, a inspiré le désir de classer ces divers monuments, et de les ranger sous des influences d'écoles, que l'on a désignées par les noms de *franco-normande*, de *germanique*, etc. On est même allé plus loin, car on a voulu reconnaître, dans le style propre aux artistes de l'ancienne France, un style normand, un style poitevin (ce dernier reconnaissable, disait-on, au manque d'harmonie dans les couleurs des vitraux), un style messin, etc. Nous avons de la peine à admettre ces dernières distinctions, qu'il nous paraît difficile d'établir par des caractères certains; cependant on peut remarquer, dans les vitraux de Bourges, que les têtes des personnages sont rendues avec beaucoup plus d'expression qu'ailleurs, notamment celles des damnés et des démons. Suivant l'usage assez généralement adopté à cette époque, ils représentent des personnages importants dans la hiérarchie sociale, car toutes les têtes portent des couronnes ou des mitres.

La possession de plusieurs provinces par le même seigneur, provinces quelquefois assez distantes l'une de l'autre, l'Anjou et la Provence par exemple, motivait le déplacement continuel des artistes, que le seigneur emmenait avec lui dans ses diverses résidences; c'en était assez pour faire disparaître les influences de province, et pour réduire, en définitive, ce qu'on appelle le style poitevin ou le style normand, ou tout autre style provincial, à une fabrication plus ou moins habile, à un perfectionnement plus ou moins avancé dans l'art de peindre sur verre, car une école ne s'est jamais fondée sur l'inhabileté ou l'ignorance. Suger ne fit-il pas venir, des pays étrangers, les artistes verriers qui ornèrent de vitraux la basilique de Saint-Denis? Clément de Chartres n'exécuta-t-il pas les peintures des vitraux de Rouen? Cette même classification, lorsqu'on veut l'appliquer aux manuscrits, n'est pas moins difficile à justifier, car les livres peints et écrits dans les mêmes pays, aux mêmes époques, offrent fréquemment de notables dissemblances. N'a-t-on pas déjà assez de peine à déterminer d'une manière précise l'âge et la nationalité d'un monument, sans songer encore à distribuer cette même nationalité en provinces ou régions? Est-il bien évident, par exemple, que le vitrail de la cathédrale de Bourges, représentant un *Jeu de table*, reproduit par M. de Lasteyrie sur sa planche XIV, soit du treizième siècle? Les ornements d'architecture qu'on y remarque n'ont pas le caractère de ceux du treizième siècle, et, M. de Lasteyrie nous disant (pag. 92 de son livre) que l'on travaillait en 1313 à l'église dont cette verrière fait partie, ne pourrait-on pas la

regarder comme une œuvre du quatorzième siècle? Dans tout édifice, la pose de la verrière était nécessairement un des derniers ouvrages à exécuter. Il en est peut-être de même du Calvaire du chevet de l'église de Poitiers. La légende de saint Martin, à la cathédrale de Tours, a fait naître en nous quelques doutes analogues, surtout quand nous nous sommes rappelé que ces vitraux, commencés au treizième siècle, n'ont été complétés qu'au quatorzième. Enfin, les guerriers représentés sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg n'offrent pas moins d'incertitude sur l'époque à laquelle ils appartiennent et même sur le pays qui les a produits. M. de Lasteyrie, très-bon juge en pareille matière, classe une partie de ces vitraux parmi les produits allemands du treizième siècle.

Un genre nouveau dans la Peinture sur verre, et que l'on fait également remonter à ce même treizième siècle, c'est la grisaille, si usitée surtout dans les bordures et les ornements des vitraux. Elle fut employée en même temps que la mosaïque de verre en couleurs variées, qu'on voit dans l'église Saint-Thomas de Strasbourg, dans la cathédrale de Fribourg en Brisgaw et dans plusieurs églises de Bourges. Les grisailles et les mosaïques sont d'un bel effet et très-harmonieuses dans leur ensemble. Rappelons encore ici, sans vouloir toutefois en tirer aucune conséquence applicable aux vitraux, que, dans les peintures des manuscrits, la grisaille ne remonte pas au delà du commencement du quatorzième siècle. Mais, un point de parfaite analogie entre les verrières et les miniatures, c'est l'usage des peintures légendaires. Nous en avons signalé plusieurs sur les vitraux et dans les manuscrits. (Voy. notre chap. MINIATURES.) Nous ajouterons à ces indications le volume latin, fonds de Saint-Germain, n° 37, qui est un type de ce genre et qui aurait pu fournir d'utiles modèles aux verrières du temps. Son exécution artistique le recommande à l'attention sérieuse des amateurs. On y voit le Christ avec l'auréole amendaire, et l'on y compte seize cent cinquante-six sujets différents. Quelle mine inestimable pour l'étude de la vie domestique au treizième siècle!

Dans le midi de la France, les vitraux peints sont extrêmement rares; à peine en trouve-t-on quelques fragments à Béziers, à Carcassonne; mais beaucoup d'autres églises principales du nord et de l'ouest, notamment celles de Toul et de Metz, ne sont pas plus favorisées en ce qui concerne le treizième siècle.

Un fait qui ne saurait être mis en doute, c'est l'impulsion donnée par saint Louis aux travaux de la verrerie peinte. Ce pieux monarque, Blanche de Castille, sa mère, et la reine Marguerite de Provence, sa femme, sont fréquemment représentés dans les vitraux, dont ils ont enrichi diverses églises; leurs blasons se retrouvent sur d'autres. La plus importante de toutes les verrières qui soient dues aux largesses de Louis IX, est sans contredit celle de la Sainte-Chapelle de Paris. Elle est légendaire et présente le plus admirable type de ce que l'art pouvait produire. On ne doit pas s'en étonner; tous les efforts avaient concouru à l'édification de la Sainte Chapelle, où devait être déposée la sainte Couronne d'épines, achetée, de l'empereur Baudouin, par

saint Louis, pour une grosse somme d'argent. Si quelques incorrections de dessin se remarquent dans les figures des vitraux, elles sont rachetées par la recherche de l'ornementation et par l'harmonie des couleurs, qui en font un des monuments les plus homogènes et les plus parfaits de la Peinture sur verre.

Nous devons encore mentionner, parmi les monuments de la Peinture sur verre du treizième siècle, les églises de Châlons-sur-Marne, pour leurs grisailles et certains vitraux; Beauvais, pour quelques fragments, du même siècle; Auxerre, Soissons, Noyon, Amiens, Troyes, et enfin la cathédrale de Rouen, qui possède le plus ancien vitrail ayant nom d'auteur : Clément de Chartres, maître vitrier, fut le premier qui inscrivit son nom sur son œuvre, et cette signature n'est pas la partie la moins curieuse de la verrière de Rouen.

On a rattaché le développement extraordinaire que prit l'art gothique en France, pendant le treizième siècle, à l'influence que dut exercer Blanche de Castille, femme de Louis VIII, roi de France, et à celle des artistes qu'elle amena peut-être d'Espagne avec elle. Les beaux monuments qu'on a de cette époque, même en Émaux, décèlent un cachet arabe; de ce nombre, est le ciboire du Louvre, en reliefs dorés sur des médaillons fond bleu, rechampis délicatement de rouge et représentant des anges et des saints. Il a de plus, pour ornement, des inscriptions arabes tronquées et de larges réseaux d'or parsemés de points rouges ternes. Il a été très-exactement décrit par M. de Longpérier. C'est une œuvre de Limoges, ainsi que le prouve l'inscription suivante : + *Magiter* (sic) *G. Alpais me fecit Lemovicarum.* Parmi les monuments les plus importants en Émaux du treizième siècle, nous mentionnerons encore : 1° un écusson, au Musée du Louvre; 2° un coffre de mariage, de la même collection, orné de figures fantastiques, d'oiseaux bizarres, d'hommes et de femmes, dont les costumes et les armes ne laissent pas de doute sur l'époque à laquelle cette œuvre fut exécutée; 3° une crosse épiscopale, à la Bibliothèque Nationale; une coupe, reproduite dans l'ouvrage de Villemin; 5° la fameuse coupe de Montmajoir; 6° un médaillon, de travail italien, portant pour inscription, au-dessus du Christ : *INRI*, qui faisait partie de la collection Debruge-Duménil et qui a été décrit par M. Jules Labarte; enfin, divers autres monuments conservés dans les collections de MM. les comtes Pourtalès et de Bastard, et qui représentent des baladins, des chasses, des danses, des musiciens. N'oublions pas, comme monument français, la tombe de cuivre émaillé, que saint Louis fit placer sur la sépulture de son frère, mort en 1247.

Parmi les célèbres artistes émailleurs de cette époque, il faut mentionner *Johannes Lemovicensis*, qui fit, dit-on, le tombeau et l'effigie de Walter Merton, évêque de Rochester, et l'effigie de Guillaume de Valence, dans l'église de Westminster (1267-1296); Jean et Nicolas de Pise, les maîtres d'Agostino et d'Agnolo de Sienne, qui eux-mêmes formèrent Pietro et Paolo d'Arezzo et Forzore; mais surtout Cimabué, le maître de tous.

Les nombreux monuments de la peinture dans les manuscrits, de la Peinture sur verre et de l'émaillerie, qui portent encore les armes de Blanche de Castille (un *château*

sommé de trois tours d'or) réunies à celles du roi saint Louis, ont fait croire à M. de Longpérier que ce même cartel, dégénéré quant à sa forme héraldique, avait produit un genre d'ornement, que l'on trouve fréquemment employé dans les fonds quadrillés des miniatures, sur les émaux et sur les verrières du quatorzième et du quinzième siècle : ainsi, cet ornement ne serait que la forme hiératique (mot dont on a singulièrement usé et abusé depuis quelques années) de ce même castel. On pourrait élever des doutes sur l'origine de l'ornement quadrillé, en examinant celui qui se trouve dans le fond de l'émail de la tombe de Geoffroy, duc d'Anjou, et qui est du douzième siècle (voy. pl. ÉMAUX); car ce dernier pourrait parfaitement lui avoir servi de type : il serait alors d'origine plus ancienne que le treizième siècle, et il ne faudrait pas y voir une dégénération du cartel des armes de la mère de saint Louis.

C'est donc au treizième siècle que la Peinture sur verre arriva à l'apogée de sa puissance, comme art s'identifiant parfaitement avec l'architecture, et contribuant, par de savantes combinaisons de lumière, à faire ressortir les beautés d'un ensemble de constructions, aux formes bizarres, mais empreintes d'un esprit religieux, avec lequel elles devaient s'accorder.

Au quatorzième siècle, au contraire, l'artiste verrier se sépare de l'architecte; il ne veut plus soumettre son art aux prescriptions architecturales. L'ensemble du monument est sacrifié, à l'effet des dessins du peintre verrier, aux belles couleurs et à leur variété, qu'il combine d'une manière plus savante, et surtout à la richesse des tons. Il faut que ses portraits aient des poses naturelles; qu'ils soient gracieux et achevés; que la grisaille contribue à ce résultat, si cela est nécessaire; que la draperie soit parfaitement agencée; que le personnage soit accompagné du blason de ses armes. Peu importe à l'artiste que telle partie de l'église soit trop éclairée ou pas assez, que la lumière inonde l'abside ou le chœur, au lieu d'arriver graduellement, comme dans les monuments du treizième siècle. Lui aussi, il veut ériger, à sa fantaisie, une œuvre, qui le distingue, qui le recommande, qui même illustre son nom. Les réseaux, les laies, les feuillages s'enchevêtrent avec moins de roideur, et prennent des formes plus gracieuses encore, à la fin du quatorzième siècle. Guillaume de Machaut et Eustache Deschamps célèbrent quelques verrières de leur temps, et donnent même, dans leurs poésies, des détails sur la manière de les fabriquer. En 1347, une ordonnance royale est rendue en faveur des verriers lyonnais; mais déjà l'usage s'était introduit d'orner de vitraux peints les habitations seigneuriales. Les artistes composaient eux-mêmes leurs dessins, de telle sorte que les sujets qu'ils représentaient se rapportaient à l'usage que l'on faisait, pour la vie privée, de la salle à laquelle leur vitrail était destiné. Le duc Louis d'Orléans nous a laissé, par les comptes des dépenses faites dans ses palais, de précieuses indications sur le prix du verre peint, à cette époque, tel qu'on l'employait dans ses châteaux; nous les avons publiées dans notre ouvrage sur les arts au quatorzième et au quinzième siècle, ayant pour titre : *Louis et Charles, ducs d'Orléans;* c'est donc une erreur de la part de M. Labarte, lorsqu'il dit dans sa

curieuse *Description des objets d'art,* qui composaient la collection Debruge-Duménil, que le verre peint ne fut pas en usage dans les habitations privées, avant le quinzième siècle.

Nous indiquerons à présent les verrières les plus importantes du quatorzième et du quinzième siècle; celles qui conservent, en général, dans leur exécution, les caractères distinctifs que nous avons ci-dessus signalés. L'ouvrage de M. de Lasteyrie nous servira encore de guide, en y ajoutant toutefois d'autres précieux renseignements recueillis par M. Alexandre Lenoir dans son *Musée des monuments français*, tom. V, spécialement consacré à la *Peinture sur verre.* Ce dernier recueil, si curieux sous bien des rapports, ne peut être cependant consulté avec fruit que pour les verriers du seizième siècle et pour l'état des vitraux anciens après la Révolution de 89, et encore, M. Labarte est-il évidemment plus complet et plus curieux que M. Alexandre Lenoir, pour le seizième siècle.

Divers fragments de vitraux des cathédrales du Mans et de Beauvais méritent la première mention. Ensuite, viennent, pour les roses et les ornements, le vitrail de Saint-Thomas de Strasbourg, ceux de Saint-Nazaire à Carcassonne et ceux de la cathédrale de Narbonne. Les peintures sur verre de Toul présentent tout le caractère de la gothicité allemande, et sont même d'un style gothique très-prononcé; il faut les comparer avec l'admirable vitrail de Saint-Martial de Limoges, que M. de Lasteyrie regarde comme une œuvre du quatorzième siècle. Il y a encore, à la cathédrale de Lyon, à Notre-Dame de Sémur, à la chapelle de Saint-Piat de la cathédrale de Chartres, à la cathédrale d'Aix en Provence, à Bourges et à Metz, des vitraux très-remarquables sous tous les rapports : exécution, personnages, arts et métiers, ou sujets variés. D'autres proviennent de donations à l'occasion de joyeux avénements, et de ce nombre est le vitrail d'Évreux, donné par Guillaume de Cantiers, évêque de cette ville.

Les monuments de la Peinture sur verre du quinzième siècle commenceront, pour nous, avec le vitrail de la cathédrale du Mans, qui représente Iolande d'Aragon et Louis II, roi de Naples et de Sicile, aïeux du bon roi René. C'est par erreur, ce me semble, que M. de Lasteyrie les a classés parmi les monuments du quatorzième siècle, puisque Iolande d'Aragon ne fut mariée que le 2 décembre de l'année 1400 avec le roi Louis, et que l'on voit, par l'assemblage des armoiries de Jérusalem, d'Anjou et d'Aragon peintes sur ce vitrail, qu'il n'a pu être exécuté qu'après le mariage de ces deux personnages. Il y a, de plus, une singularité (que l'on remarque également dans les miniatures des manuscrits), c'est que des inscriptions arabes servent d'ornement au cadre de ce portrait sur verre. Nous mentionnons ensuite les verrières de la Sainte-Chapelle de Riom, de Saint-Vincent de Rouen, de la cathédrale de Tours, données par Renaud de Chartres, et celle de Bourges, représentant le vaisseau de Jacques Cœur. Le style allemand se retrouve surtout dans les verrières de l'église de Walbourg (Bas-Rhin), exécutées en 1461, et dans celles d'une partie de la grande nef et de la rose de

la cathédrale messine. Ces derniers vitraux, comme l'a remarqué le premier M. Émile Bégin, dans un discours prononcé au Congrès scientifique de Metz (*Metz*, 1838, in-8°), sont l'œuvre de *maistre Herman ly Valrier* de Munster, en Westphalie, mort à Metz en 1392. On cite encore les vitraux d'Évreux, contemporains de Louis XI. Le Musée des Monuments français, créé par Lenoir, avait recueilli ceux d'un nommé Héron, qui les avait peints, en 1430, pour l'église Saint-Paul à Paris. Il existait, dans les verrières des Célestins de Paris, une suite de portraits des princes de la maison d'Orléans-Valois, qui fut complétée au seizième siècle par les portraits de Louis XII, de François Ier et de Henri II.

Mais déjà depuis longtemps le verre était employé à divers autres ustensiles en usage dans la vie domestique, lesquels n'étaient pas ornés avec moins de luxe ni moins d'art que les vitraux dont nous avons parlé. Les miroirs en verre, qui remplaçaient les miroirs en métal, sont même mentionnés dans le roman de Perceforet, qui fut composé au commencement du quinzième siècle. A cette époque, les ducs de Lorraine renouvelèrent les priviléges des verriers de leur duché : la charte originale, portant la date de 1469, 15 septembre, et celle de 1536, se trouve dans le volume 474 de la Collection de Lorraine, à la Bibliothèque Nationale de Paris. Les émailleurs n'étaient pas restés en arrière dans ce progrès général des arts; ils avaient abandonné les Émaux opaques, comme moins favorables à l'ornementation; du moins, dès le quatorzième siècle, ne les trouve-t-on déjà plus employés dans les reliquaires, les boîtes et les coffrets. Il en est ainsi sur le plus important monument en émail du quatorzième siècle, le reliquaire, donné par la reine Jeanne d'Évreux à l'abbaye de Saint-Denis; ce reliquaire, daté de 1339, se conserve au Musée du Louvre. Il y a aussi une très-belle crosse épiscopale en cuivre doré, portant la date 1351, dans la collection de M. Dugué. Nous ne devons pas passer sous silence la monture d'un camée antique, avec cette inscription : *Charles, roy de France, filz du roy Jehan, donna ce jouyau l'an mil CCCLXVII, le quart an de son règne;* c'est un Jupiter, que l'on avait pris, au temps du sage roi Charles, pour un saint Joseph! Citons encore le reliquaire de la cathédrale d'Aix, analogue à l'architecture de la cathédrale elle-même, qui est un beau monument de la même époque. Vers ce temps-là, le Florentin Andrea Arditi s'illustrait par ses travaux émaillés; mais alors apparurent aussi les Émaux translucides et les Émaux peints, dont les couleurs étendues par le pinceau imitèrent tous les effets de la peinture sur bois ou sur toile. Le traité, *De Orificeria,* écrit par Benvenuto Cellini, rend compte des procédés et des résultats obtenus dans ce genre nouveau d'émailler l'orfévrerie; dès lors aussi, l'émailleur et le ciseleur-orfévre se mêlent et se confondent complétement.

Avec Cellini, l'art du ciseleur-émailleur, accueilli par les plus puissants monarques, grandit auprès du trône. Cellini travailla longtemps aux palais de Fontainebleau et du Louvre, et au château d'Amboise; tandis que Bernard Palissy, un des génies les plus vastes, une des imaginations les plus vives et une des raisons les plus profondes, qui se

soient jamais produites en France chez un artiste, faisait de la *science avec les dents*, se ruinait pour les progrès de l'émaillerie : « Les Esmaux de quoy je fais ma besogne, dit-il dans ses *Discours admirables*, sont faits d'estaing, de plomb, de fer, d'acier, d'antimoine, de saphre, de cuivre, d'arène, de salicort, de cendre gravelée, de litharge et de pierre de Périgord. » Après trente années, cependant, il atteignit des procédés d'application à l'usage ordinaire de la vie, et composa des poteries émaillées qui ont fait sa gloire et sa fortune. Dans le Limousin, l'art de l'émailleur continuait de prospérer avec la Renaissance, et d'enfanter de célèbres artistes, dont M. l'abbé Texier a retracé l'histoire avec autant d'exactitude que de talent. Un des plus illustres de cette phalange s'appelait Léonard. François Ier l'appela près de lui, le nomma son premier peintre, son valet de chambre, et le surnomma *le Limousin*, pour qu'on ne le confondît pas avec avec Léonard de Vinci. M. Desmarets dit de lui qu'il apportait dans son dessin beaucoup de variété, mais de la sécheresse dans sa touche. Alex. Lenoir le met au rang des plus grands maîtres, parce qu'il allia deux choses extrêmement rares, dit-il, une conception sentimentale à un dessin gracieux, correct et soigné. On a de lui beaucoup de portraits de gens de cour et quantité de sujets bibliques, dont les plus remarquables portent différentes dates, depuis 1530 jusqu'en 1562. Il les signe tantôt de son nom, tantôt d'un monogramme, tantôt d'une devise. Dans son *Jésus au jardin des Olives*, placé entre deux médaillons où il a représenté Henri II et la reine Catherine de Médicis, pièce où il s'est surpassé, il a signé, mis la date de 1553, et ajouté la devise du roi : *Donec totum impleat orbem.*

Jean et Pierre Courteys, ou Courtois, qui décorèrent différentes demeures somptueuses et dont il nous reste les émaux du château de Madrid, conservés au Musée de Cluny, ainsi que des coupes fort élégantes, étaient parents et émules de Léonard. Pierre Reimond, ou Raymond, dont l'œuvre s'exécutait à Limoges entre les années 1554 et 1582, traitait l'ornement et l'arabesque, avec une variété ravissante. Il existe aussi des compositions fort estimées de Suzanne Courtois, parente des précédents, d'un Jehan Limosin, et de quantité d'autres artistes originaires de la même province. Dans l'émaillerie mobilière et monumentale, la France incontestablement a le pas sur les autres nations de l'Europe.

Malgré les iconoclastes du seizième siècle, les vitraux de cette époque sont très-nombreux et très-remarquables. Ne pouvant les citer tous, nous ne sommes qu'embarrassés du choix, et nous les classerons en trois catégories : la catégorie française, la catégorie allemande, et la catégorie messine ou lorraine, genre mixte qui tenait du faire des artistes français et de celui des artistes d'outre-Rhin.

A la tête de l'école française de verrerie peinte, se place en premier ordre le célèbre Jean Cousin, qui a décoré la chapelle de Vincennes, qui a fait pour les Célestins de Paris une représentation du Calvaire, et pour Saint-Gervais, en 1587, les tableaux du martyre de saint Laurent, de la Samaritaine conversant avec le Christ, et du Paralytique. C'est de la grande et belle peinture, où des ajustements de grand style, un des-

sin correct et vigoureux, un coloris puissant, reflètent l'école de Raphaël. Des vitraux en grisaille, faits sur les cartons de Cousin, décoraient aussi le château d'Anet. Un autre artiste, inférieur à Cousin, mais beaucoup plus fécond, Robert Pinaigrier, a fait quantité de vitraux pour des églises de Paris, qui n'existent plus pour la plupart : Saint-Jacques-la-Boucherie, Saint-Étienne-du-Mont, la Madeleine, Sainte-Croix en la Cité, Saint-Barthélemy, Saint-Merri, Saint-Gervais, Saint-Victor, Saint-Lazare; et un pour la cathédrale de Chartres. Ces derniers panneaux portent les dates 1527 et 1530. L'œuvre dont Pinaigrier décora les châteaux n'est peut-être pas moins considérable que son œuvre d'église. On conçoit difficilement une telle fécondité. Il est vrai que ses fils, Jean, Nicolas et Louis, ainsi que ses élèves, Desaugives, Périer, Vignon le père, l'ont secondé longtemps, avant de devenir eux-mêmes chefs d'atelier. On a fait aussi quelques verrières sur des dessins de Raphaël, de Léonard de Vinci, du Parmésan; deux patrons de ce dernier, qui représentaient la nativité du Christ et sa circoncision, ont servi de modèles à notre Bernard de Palissy pour décorer en grisaille la chapelle du château d'Écouen. Le même Palissy a exécuté, pour la même résidence, d'après Raphaël, sur les dessins du Rosso, dit *maître Roux*, trente tableaux peints sur verre, représentant l'histoire de Psyché; c'est une des plus riches compositions de l'art à cette époque; mais on ignore absolument ce que sont devenus ces vitraux, qui avaient été transportés au Musée des Monuments français.

La vitrerie française devint cosmopolite. Elle s'implanta en Espagne, ainsi qu'en Belgique, sous la protection de Charles-Quint et du duc d'Albe; elle ne craignit même point le soleil d'Italie : un peintre verrier, du nom de Claude, décorait, en 1512, de magnifiques images, les grandes vitres du Vatican : *Mà la disgrazia del sacco di Roma porro che fussero infracti* (*Abecedar. pittor.*, art. CLAUDE, pag. 118). D'autres peintres, parmi lesquels on cite Guillaume de Marseille, dont nous parlerons plus bas, étaient appelés à Rome, par Jules II, qui, étant évêque de Carpentras et d'Avignon, avait reconnu leur mérite.

Lorsque l'art français se répandait ainsi au dehors, l'art étranger s'introduisait en France. Albert Durer consacrait son pinceau à vingt croisées de l'église du vieux Temple à Paris : les couleurs de ces peintures sont chaudes, vigoureuses; le dessin en est correct; le verre en est très-épais, et les pièces, d'une grandeur remarquable. Albert Durer ne travaillait pas seul; d'autres artistes l'accompagnaient, et, dans une foule d'églises du royaume, dans beaucoup de châteaux, on retrouve encore, malgré les ravages des iconoclastes de la Révolution française, la trace de ces maîtres intelligents, dont les compositions, généralement bien ordonnancées et bien conçues, sont empreintes d'une naïveté germanique, très-conforme à l'esprit des sujets pieux. En 1600, Nicolas Pinaigrier transportait sur les vitraux du château de Briffe sept tableaux grisailles, empruntés à François Floris, maître flamand né en 1520; tandis que les Van Haeck, les Herreyns, les Jean Dox, les Pelgrin-Roesen, appartenant tous à l'école d'Anvers, influençaient, soit directement, soit indirectement, le genre

des productions de l'est et du nord de la France. Une autre école, la provençale, copiste de la manière italienne, ou plutôt inspirée par le même soleil, le soleil de Michel-Ange, marchait dans la voie où cheminaient Jean Cousin, Pinaigrier, Palissy. Elle avait pour maîtres principaux Claude et Guillaume, de Marseille, qui furent attirés à Rome par le pape Jules II; Marcel dit *le Provençal*, et, dans la ville d'Auch, Arnauld de Mole, peintres verriers fort capables, presque oubliés néanmoins par la biographie. Le *frère* ou le *prieur Guillaume*, qui orna de vitraux les églises de Rome, de Florence, de Pérouse, d'Arezzo, etc., mourut en 1537 et laissa une école florissante, dans laquelle se distinguèrent, après lui, ses disciples Benetto Spadari, Battista et Maso Borro, tous trois d'Arezzo; Michel-Agnolo Urbani, de Cortone, et surtout le fameux Pastorino, de Sienne. « Le Prieur, dit Vasari, mérite des louanges infinies; c'est à lui que la Toscane doit l'avantage d'avoir porté l'art de peindre sur verre au plus haut degré de délicatesse et de perfection où il semble impossible d'atteindre. »

Quant à la catégorie scolaire messine ou lorraine, que nous avons désignée comme tenant le milieu pour le genre entre la catégorie des artistes français et celle des artistes allemands, M. Émile Bégin, qui nous l'a fait connaître dans son *Histoire de la cathédrale de Metz*, désigne comme le maître le plus éminent de cette école l'Alsacien Valentin Bousch, élève de Michel-Ange, mort au mois d'août 1541 dans la ville de Metz, où il avait exécuté, depuis 1521, d'immenses travaux. Volcyr de Serouville, dans sa *Chronique abrégée des empereurs, rois et ducs d'Austrasie*, qu'il publia en 1530, fait un grand éloge, quoique malheureusement assez vague, des *forges* de verre de la Lorraine : « L'on besongne audict pays, dit-il, en matière de voirres, si ingénieusement et en tant de sortes avec apposition de couleurs diverses et images, pourtraits, figures et blazons, que bien long seroit à racompter. » Les verrières des églises Sainte-Barbe, Saint-Nicolas-du-Port, Autrey, Flavigny-sur-Moselle, etc., sont de la même école, où s'est formé Israël Henriet, qui devint ultérieurement le chef d'une école exclusivement lorraine, quand Charles III eut appelé les arts autour du trône ducal. Thierry Alix, cité par M. Bégin, parle de *larges tables en verre de toutes couleurs*, qui, de son temps, s'exécutaient dans les montagnes des Vosges, où l'on trouvait *à propos*, dit-il, dans sa Description de la Lorraine, écrite en 1590 et restée inédite, *les herbes et aultres choses nécessaires à cet art.* M. Bégin ajoute que « les vitraux sortis » alors des ateliers vosgiens, et envoyés sur tous les points de l'Europe, consti- » tuaient une branche commerciale fort active. » L'art déclinait néanmoins, l'art chrétien surtout disparaissait, et déjà c'en était fait de lui, quand arriva le protestantisme, qui lui porta le dernier coup, comme le témoigne cette verrière de l'église cathédrale de Berne, où l'artiste Frédéric Walter ose élever la satire jusqu'au dogme, et ridiculiser la transsubstantiation, en représentant un pape qui verse avec une pelle les quatre Évangélistes dans un moulin, duquel sortent quantité d'hosties qu'un évêque reçoit au fond d'une coupe pour les distribuer au peuple émerveillé. L'édification des masses par la puissance d'images translucides, intermédiaires placés entre le ciel et

nous, cessa bientôt d'être possible; et dès lors la vitrerie peinte, s'éloignant du but de sa création, dut s'endormir avec la ferveur du christianisme.

A. CHAMPOLLION-FIGEAC.

Jo. Al. Furietti. De Musivis vel pictoriæ mosaicæ artis origine. *Roma*, 1752, in-4.

Alex. de Laborde. Recherches sur la Peinture en mosaïque chez les anciens. Voy. ces Recherches à la suite de sa *Descrip. d'un pavé mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica* (Par., 1802, gr. in-fol., fig. color.).

Voy. aussi l'*Explic. de la mosaïque de Palestrine*, par Barthélemy, dans le t. XXX des *Mém. de l'Acad. des inscr. et bell.-lett.*, et les *Osservazioni di Enn. Quir. Visconti su due musaici antichi* (Parma, 1788, in-8).

Fr. Artaud. Histoire abrégée de la Peinture en mosaïque, suiv. de la description des mosaïques de Lyon et du midi de la France. *Lyon*, 1835, in 4.

— Mosaïques de Lyon et du midi de la France. *Paris*, 1818 et suiv., gr. in-fol., fig. (Inachevé.)

— Description d'une mosaïque de Lyon représentant les jeux du cirque. *Lyon*, 1806, gr. in-fol., fig. color.

Voy. aussi *Descript. d'une mosaïque antique du musée Pio-Clémentin de Rome*, par A.-L. Millin (Paris, 1819, gr. in-fol., fig.).

Fowler. Engravings of the principal mozaic pavements, which have been discovered in the course of the last and the present centuries in Great Britain; also engravings of several subjects in stained glass in the windows of the cathedral of York, Lincoln, etc. *London*, 1805, 2 vol. in-fol., fig. color.

Voy. aussi *Figures of mosaic pavements*, discovered at Horkston in Lincolnshire and near Frampton in Dorsetshire, with a descript. by S. Lysons (*London*, 1801 et 1808, 2 part. in-fol., fig.).

Le V..... (Pierre Le Vieil.) Essai sur la Peinture en mosaïque, ensemble une dissertation sur la pierre séculaire des anciens. *Paris*, 1768, in-12.

Cam. Spreti. Compendio storico dell' arte di comporre i mosaici, colla descrizione dei mosaici antichi, che trovansi nelle basiliche di Ravenna. *Ravenna*, 1804, in-4, fig.

L. Duffieux. Recherches sur l'histoire de la Peinture en émail dans les temps anciens et modernes, et spécialement en France. *Paris*, 1841, in-8.

L'abbé Texier. Essai sur les argentiers et les émailleurs de Limoges. *Poitiers*, 1843, in-8, fig.

Maur. Ardant. Notice historique sur les Émaux, les émailleurs, leurs ouvrages et les procédés de fabrication en usage à Limoges. *Limoges*, 1842, pièce in-8.

Voy. aussi la *Notice sur le crucifix et sur les Émaux et les émailleurs de Limoges*, par D. Petit, de Lyon.

Jul. Labarte. Émaillerie sur métaux. Voy. ce mém. dans la *Descript. des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil* (Par., 1847, in-8).

Boudet. Notice historique de l'art de la verrerie, né en Égypte. *S. n.* et *s. d.* (Par., 1800), in-fol. de 22 p. (Extr. du grand recueil de la *Descript. de l'Égypte*).

De Valois. De l'origine du Verre et de ses différents usages chez les anciens. Voy. ce mém. dans le t. I des *Mém. de l'Acad. des inscr. et bell.-lett.*

Voy. aussi Lettre d'un savant de France écrite à un savant de Danemark sur l'origine et l'antiquité du Verre, dans le t. III des *Variétés littér.* (Par., 1804, in 8.)

Ant. Neri. L'arte vetraria. *Firenze*, 1612, in-4.

Souvent réimpr. Trad. en lat. avec les observat. et addit. de Christ. Meret (*Amstel.*, 1669, in-12); en franç. (par le baron d'Holbach), avec beaucoup d'augmentations (*Par.*, 1752, in-4, fig.).

Voy., sur les procédés de la Peinture sur verre au douzième siècle, le liv. II de l'ouvrage du moine Théophile : *Diversarum artium schedula*, trad. par Ch. de Lescalopier (*Par.*, 1843, in-4).

Voy. aussi l'*Art de la verrerie*, par Haudicquer de Blancourt (Par., 1718, 2 vol. in-12, fig.); l'*Essai sur l'art de la verrerie*, par C. Loysel (*Ibid.*, an VIII, in-8); l'*Art de la vitrification*, par Bastenaire Daudenart (*Ibid.*, 1825, in-8); le poëme latin du P. Brumoy, *De arte vitrariâ libri IV*, dans ses œuvres, etc.

L'abbé Texier. Origine de la Peinture sur verre. In-4 de 42 p, fig.

Voy., dans le t. XXX des *Mél. tirés d'une grande bibl.*, une notice sur l'origine de la Peinture sur verre.

Lettre sur l'antiquité des fenêtres à verre en France. Voy. cette lett. dans le *Merc. de France*, octob. 1738.

Pierre Le Vieil. L'art de la Peinture sur verre et de la vitrerie. *Paris*, 1774, in-fol., fig.

Alex. Lenoir. Histoire de la Peinture sur verre et description des vitraux anciens et modernes pour servir à l'histoire de l'art relativement à la France. *Paris*, 1804, in-8, fig.

Tirage à part du Ve vol. de son *Musée des monum. français* (Par., 1800 22, 8 vol. in-8, fig.) Les diverses édit. de la *Descr. hist. et chronol. des monuments de sculpture réunis au Musée des monum. français* sont suivies d'un traité abrégé de la Peinture sur verre.

John Sidney Hawkins. An inquiry of the mode of Painting upon staining glass, ac practised in the ecclesiastical structures of the Middle Ages. Voy. ces Recherches dans son *Hist. of the origin and establishment of gothic architecture* (Lond., 1813, gr. in-8).

E. Hyac. Langlois. Essai historique et descriptif sur la Peinture sur verre et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monuments français et étrangers; suivi de la biographie des plus célèbres peintres verriers. *Rouen*, 1832, in-8, fig.

Eug. Bareste. Histoire de la Peinture sur verre. Voy. cette Hist. abrégée dans le t. XIII de *L'Artiste*.

L. Batissier. Histoire du Verre et des vitraux peints. Voy. cette Hist. dans le *Cabinet de l'amateur*, publ. par Eug. Piot.

Voy., dans la *Rev. archéol.* de Didron, divers mém. avec fig. relat. à la Peinture sur verre, par Lassus, Didron, etc.

F. de Lasteyrie. Histoire de la Peinture sur verre, d'après ses monuments en France. *Paris*, 1828 et suiv., in-fol, fig. color.

Voy. l'atl et l'album des *Arts au Moyen Age* de Dusommerard, avec la description des pl., dans le t. V de l'ouvrage; ainsi que les *Monuments inédits*, de Willemin, et l'*Hist. de l'art par les monuments*, de Seroux d'Agincourt.

E. H. Thévenot. Essai historique sur le Vitrail, ou Observations historiques et critiques sur l'art de la Peinture sur verre, considérée dans ses rapports avec la décoration des monuments religieux depuis le douzième siècle. *Clermont-Ferrand*, 1837, in-8 de 87 p.

Em. Thibaut. Considérations historiques et critiques sur les vitraux anciens et modernes et sur la Peinture sur verre. *Clermont*, 1842, in-8, fig.

Alex. Lenoir. Observations sur la Peinture sur verre et sur ses différents procédés. *Paris*, 1824, in-8 de 27 p., fig. (Extr. de la *Rev. encyclop.*)

G. Bontemps. Peinture sur verre au dix-neuvième siècle : les secrets de cet art sont-ils retrouvés? *Paris*, 1845, in-8 de 45 p.

Alex. Brogniart. Mémoire sur la Peinture sur verre. *Paris*, 1829, in-8 de 29 p.

Lecointre Dupont. Notice sur un manuscrit relatif à la Peinture sur verre, appartenant à M. Bigeu. Voy. cette Not. dans les *Bullet. de la Soc. des antiquaires de l'Ouest.*

Voy. aussi *Notice sur un traité relatif à la Peinture sur verre au Moyen Age*, par L. Deschamps de Pas (1851, in-8 de 32 p.).

E. Hyac. Langlois. Mémoire sur la Peinture sur verre et sur quelques vitraux remarquables des églises de Rouen. *S. n et s. d.* (*Rouen*, 1823), in-8 de 47 p., fig. (Extr. des *Mém. de la Soc. d'émulation de Rouen.*)

Ce Mém., inspiré par les vitraux de Rouen, est le point de départ de l'*Essai histor. et descr. sur la Peinture sur verre.*

E. Hucher. Études artistiques et archéologiques sur le vitrail de la rose de la cathédrale du Mans. *Caen*, 1848, in-8 de 28 p, fig. (Extr. du *Bullet. monumental* de M. de Caumont.)

Léon de la Sicotière. Notice sur les vitraux de l'église Notre-Dame d'Alençon. *Caen*, 1842, in-8 de 15 p.

Arth. Martin et Ch. Cahier. Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges; recherches détachées d'une monographie de cette cathédrale. Verrières du treizième siècle. *Paris*, 1841-44, in-fol. max., fig. color.

V. Guerber. Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg. *Strasbourg*, 1848, in-8, fig. color.

L'abbé Texier. Histoire de la Peinture sur verre en Limousin. *Paris*, 1847, gr. in-8.

Voy. aussi une notice sur la Peinture sur verre et sur la mosaïque en France, par Bourquelot, dans *Patria* (Par., 1847, in-12).

De Reiffemberg. De la Peinture sur verre aux Pays-Bas. *Bruxelles*, 1832, gr. in-4 de 80 p., fig.

Beaupré. Les gentilshommes verriers, ou Recherches sur l'industrie et les priviléges des verriers dans l'ancienne Lorraine; sec. édit. rev. et augm. *Nancy*, 1847, in-8 de 49 p.

Voy., dans le t. XXXII des *Mél. tirés d'une grande bibl.*, une notice sur le Verre et les verriers.

Voy., dans notre ouvrage, les chap. Miniatures des manuscrits, Peinture, Architecture, Orfévrerie, Ameublement, etc., avec leurs Bibliographies.

F. Hucher del. Chromolith. Lemercier Kellerhoven lith.

FRAGMENTS DE VITRAUX de la Cathédrale du Mans

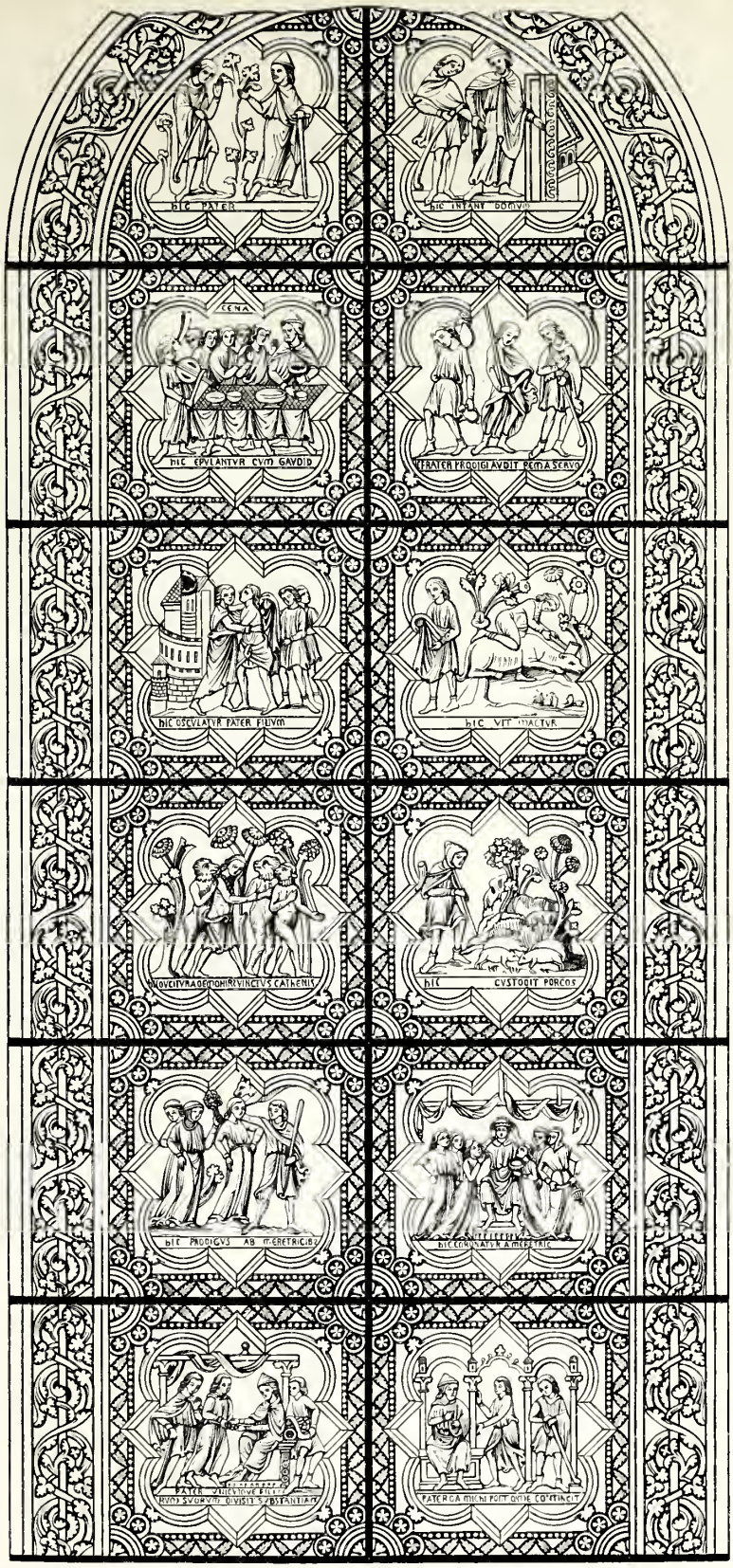
F. Sere direxit

F. Séré del Chromolith Lemercier Hauger lith

XIIIE SIÈCLE

Fragment d'un Vitrail Cathédrale de Cantorbéry_Angleterre

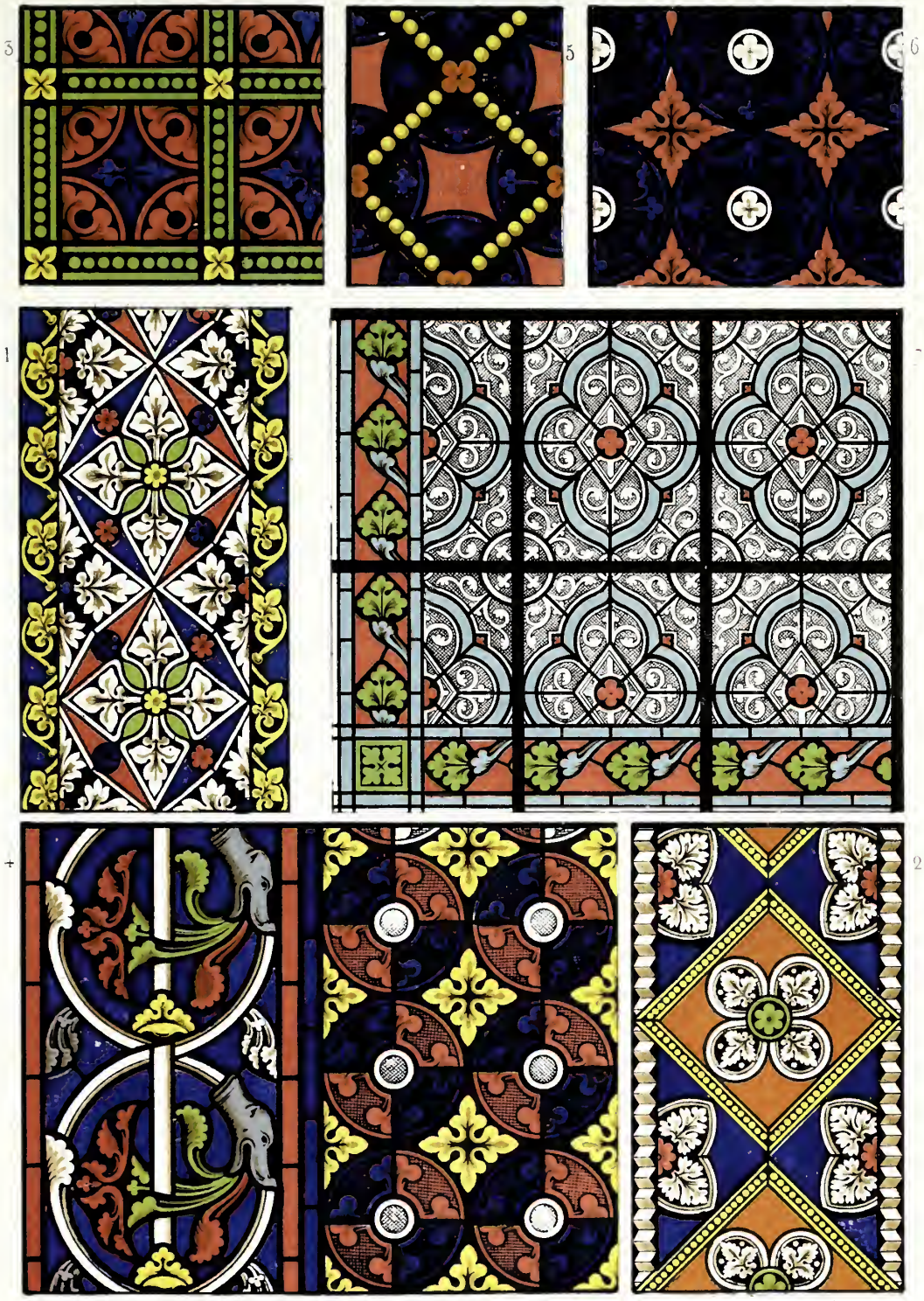
F. Séré direxit



Hauger del. d'après l'abbé A. Martin. Bisson et Cottard exc

XIIIe SIÈCLE. — VITRAIL DE L'ENFANT PRODIGUE,
offert à la Cathédrale de Bourges par la confrérie des Tanneurs.

F. Sere direxit.



Hauger del. et lith d'apres l'Abbe A Martin

Chromolith Lemercier

XIII.e Siecle _ 1 _ MOSAÏQUE de St Thomas de Strasbourg _ 2 _ id. de la Cathedrale de Fribourg en Brisgau _ 3 _ id. du Vitrail de l'Invention des reliques de St Etienne à Bourges _ 4 _ id. du Vitrail du Samaritain, à Bourges _ 5 _ 6 _ id. des Vitraux de la Nouvelle Alliance et de St Thomas à Bourges _ 7 _ GRISAILLE d'un Vitrail de la ménie Cathédrale

F. Ferré direxit

Hodges lith. d'après l'Abbé Martin. Chromolith. Lemercier.

XIIIe SIÈCLE

BORDURES et MOSAÏQUES extraites de Vitraux différents.

F. Sorel direxit.

Schultz del. Chromolith. Lemercier. Hauger lith.

XIII.e Siècle. — VITRAIL DES MÉTIERS, A LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.
1. Chasseurs — 2. Mds de Draps — 3. Mds d'Aumusses — 4. Vignerons — 5. Maréchal-ferrant — 6. Vanniers.

F. Séré dirèxit.

Le R. P. Abbé Martin del. Chromolith. Engelmann et Graf.

XIIIe SIÈCLE

Details de Vitraux de la Cathédrale de Bourges France (*voir à la table des planches*—DAMNÉS — DÉMONS.)

SAINTS

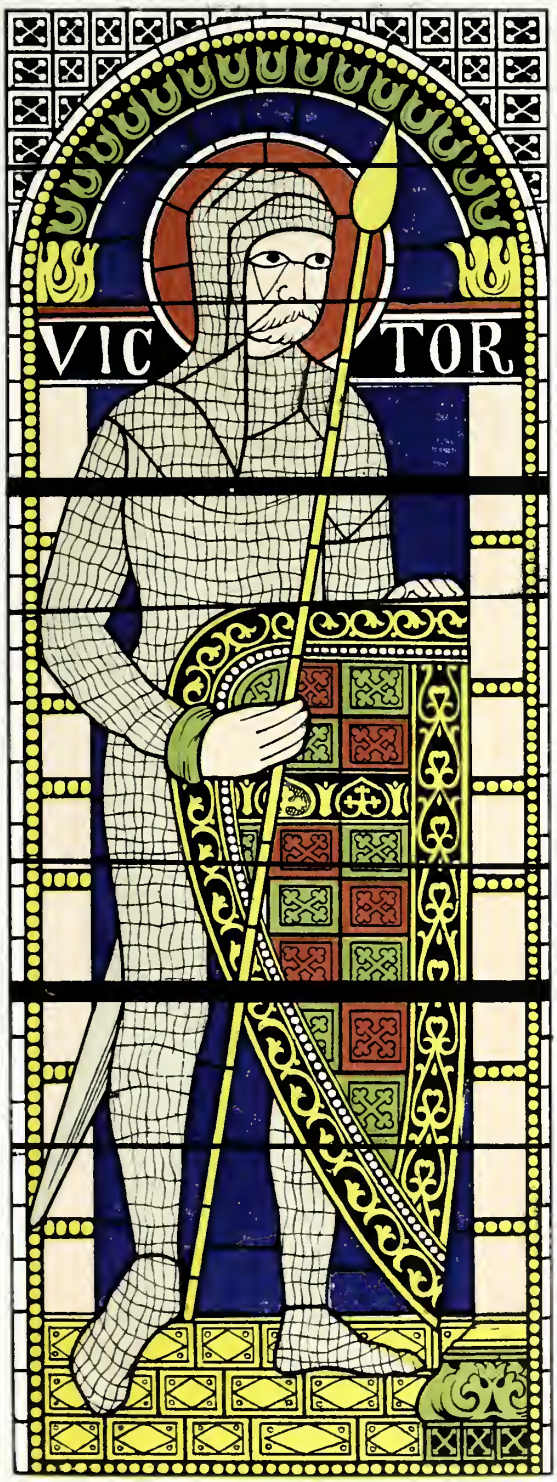
Le R P Abbé Martin del. Chromolith Engelmann et Graf

XIIIe SIÈCLE

Extraits de Vitraux de la Cathédrale de Bourges France. (*voir a la table des planches* — MOISE — DAVID — ISAIE.)

VIC
TOR

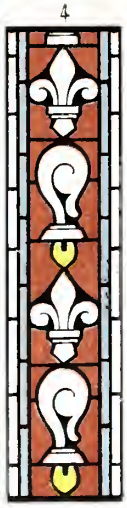
1



2

3

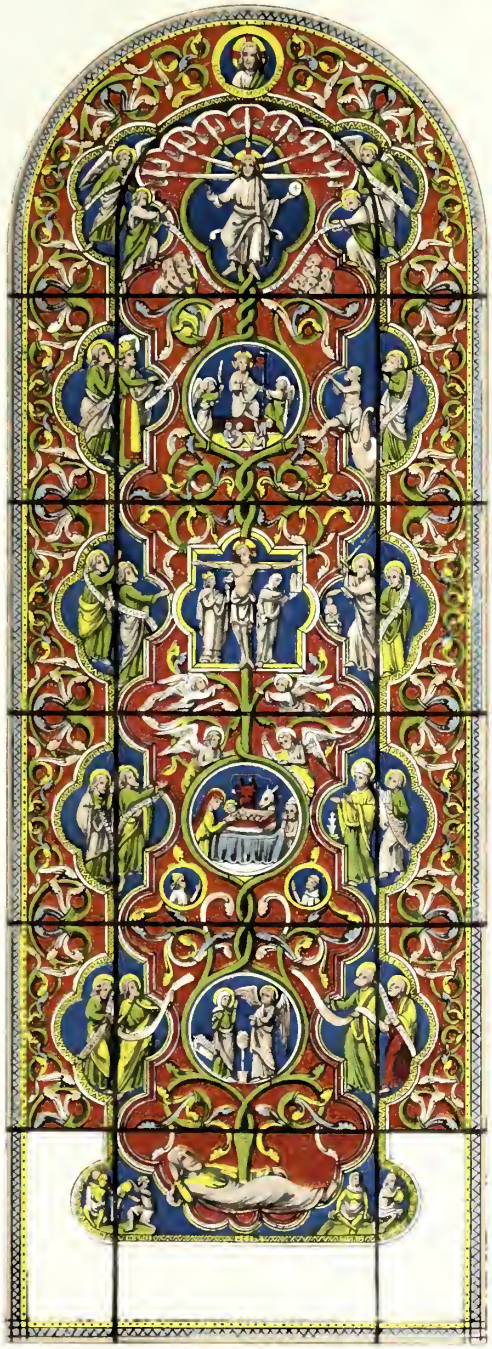
4

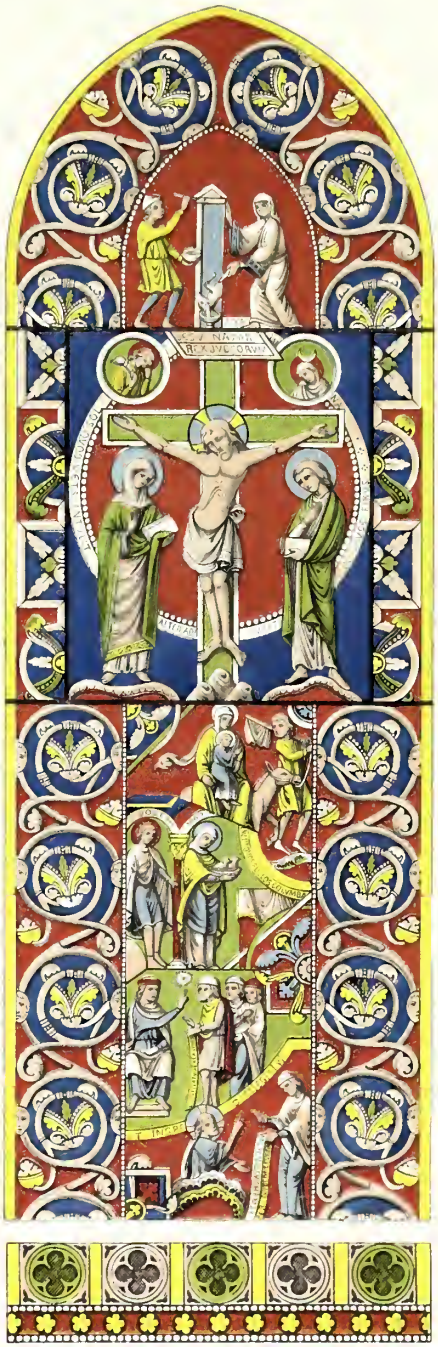


5

Schultz del. Chromolith. Lemercier Hauger lith.

1. _XIII^e Siècle_ VITRAIL dit DE SAINT VICTOR, à la Cathédrale de Strasbourg
2. _1410._ VITRAIL représentant Guillaume de Harcourt, Grand-Queux de France à la Cathédrale d'Evreux
3 et 4. _XIII^e Siècle_ BORDURES de Vitraux à la Cathédrale de Troyes
5. _XIII^e Siècle_ BORDURE du Vitrail de la Nouvelle-Alliance à Bourges



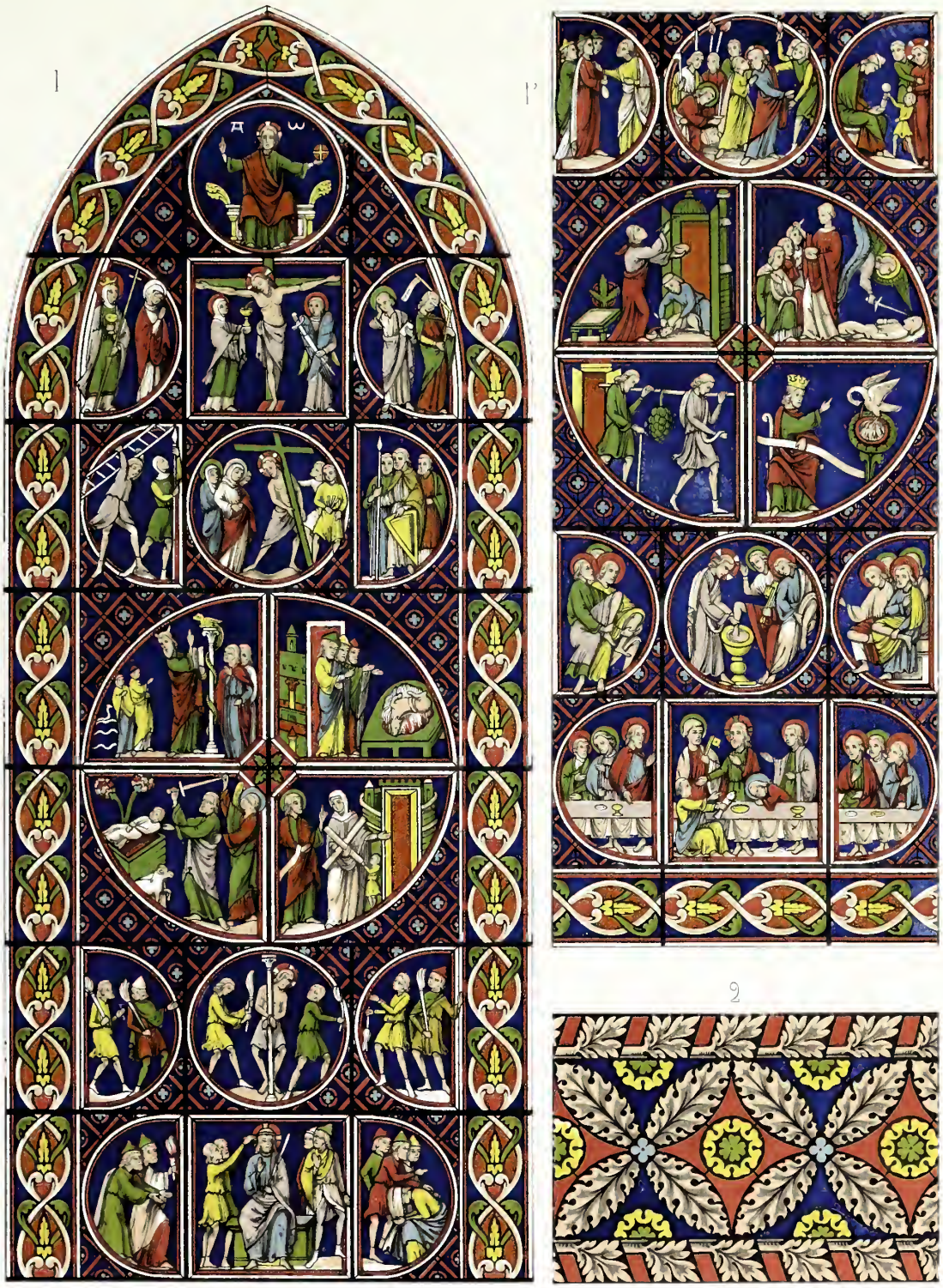


Haugerlithog. d'après : Abbé Martin Chromolith. Lemercier

VIII

1. VITRAIL de [illegible]
2. VITRAIL [illegible]

IHS NAZ



Hasger lith. d'après l'abbé Martin.

XIIIe SIÈCLE

1. 1' _ VITRAIL de la Passion à la Cathédrale de Rouen

2 _ MOSAÏQUE de St Thomas, à Strasbourg.

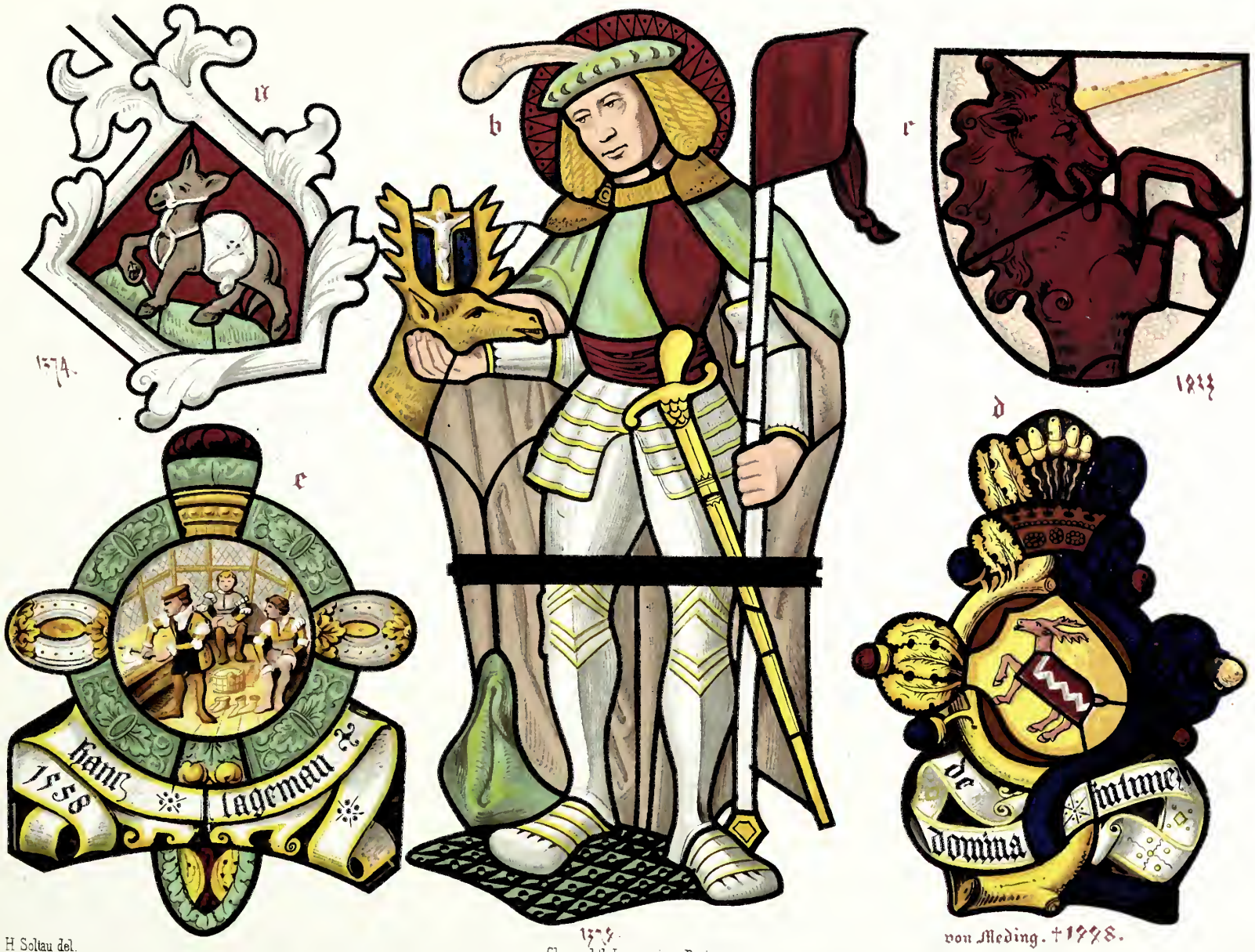
F. Sère direxit

Rivaud del.

Chromolith. Lemercier

BORDURE D'UN VITRAIL FLAMAND (1548)
appartenant à M. Benoni Verhelst, à Gand

F. Sève direxit



H. Soltau del.

Chromolith. Lemercier à Paris.

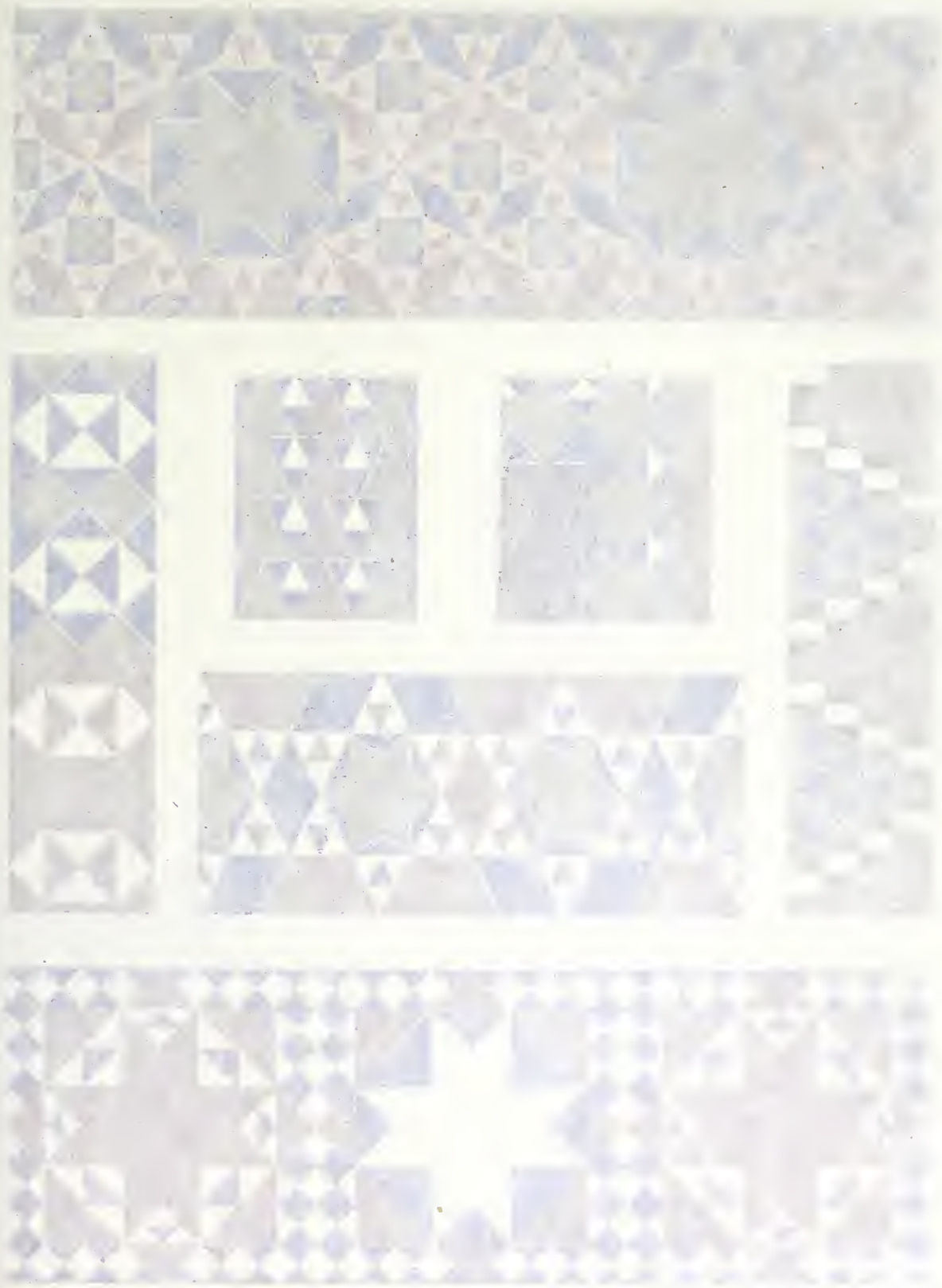
Thurwanger Frères lith.

A. B. C. D. _ XIVe ET XVe SIÈCLES _ VITRAUX LÉGENDAIRES, (fragments) au Couvent de LUNE (Hânovre)
E. _ VITRAIL SUISSE, (1558) appartenant à Mr WELLENKAMP

Rivaud, del. A. Bisson et Cottard, exc.

VITRAIL FLAMAND (XVe siècle), moitié de la grandeur naturelle, peinture camaieu, rehaussée de jaune, par Dirck de Haarlem (collection de M. Benoni-Verhelst, à Gand.—Belgique).

F. SERÉ, DIREXIT.



F. de Labrador del. Chromo. th. Lemercier Régamey lith.

1. 3, 4, 5 et 7. à Saint Laurent, Rome — 2. à Saint Clement, Rome
6. à Saint Jean de Latran, Rome

E. de Labrador del. Chromolith. Lemercier. Rog.

1, 2, 4 et 9 à Saint Laurent Rome — 5 à San Georgio in Velabro Rome — 6 à Saint Jean de Latran Rome — 7 à Saint Clement Rome — 8 à Ara Cœli Rome

Rivaud del. d'après M. E. Hucher. Hauger lith. Chromolith. Lemercier

ÉMAIL DU XIIE SIÈCLE.

représentant Geoffroy Plantagenet, dit le Bel, Comte d'Anjou et du Maine.
Né le 23 Août 1113. Mort le 7 Septembre 1151. enterré dans la Cathédrale du Mans.
(Cet émail jadis à l'un des piliers de la Cathédrale est actuellement au Musée de la ville au Mans. Communication de M. E. Hucher.)

E. Travies del. — Chromolith. Lemercier — Kellerhoven lith.

SALIERE EMAILLÉE executée par Pierre Reymond pour François Ier

Collection de M. Quedeville à Paris

Rivaud del. Bisson et Cottard exc.

SALIÈRES EXÉCUTÉES A LIMOGES POUR FRANÇOIS Ier, PAR PIERRE RAYMOND.

(Collection de M. Quedeville, à Paris.)

F. SERE DIREXIT.

E. Travies del. Bisson et Cottard sc.

Intérieur des Salières exécutées à Limoges pour François Ier. (Collection de M. Quedeville, à Paris.)

F. Séré direxit.

A. Rivaud, del. Chromolith. Lemercier à Paris. Kellerhoven, lith.

LA SAINTE CÈNE.

Email sur Cuivre, (grandeur de l'original), par Pénicault l'Aîné (XVIe Siècle).

Collection de Mr Quedeville, à Paris.

F. Séré, direxit

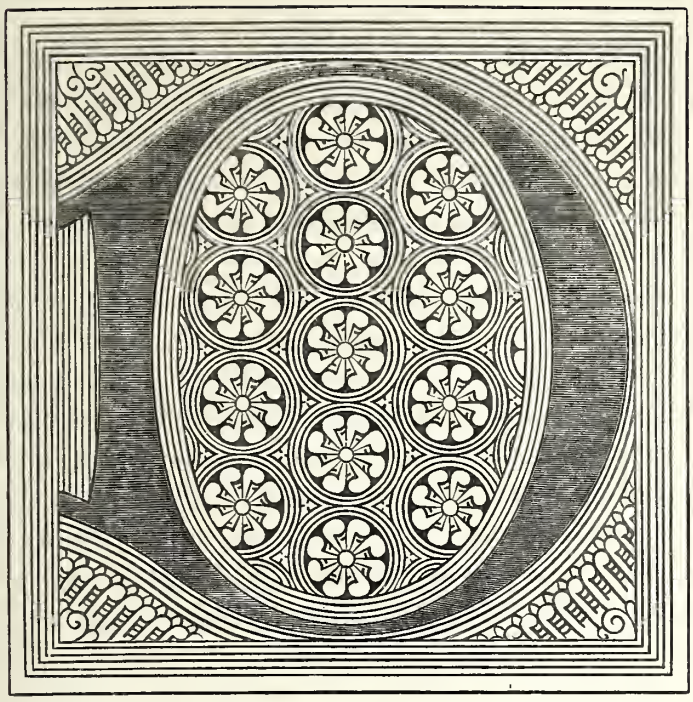
Rivaud, del. A. Bisson et Cottard, exc

MORT DE LA VIERGE.

Email sur cuivre. (XVe siècle) Fabrique de Limoges. (Collection de M. Quedeville, à Paris)

P. SERE, DIREXIT.

GRAVURE.



Deux importantes découvertes eurent lieu presque simultanément au milieu du quinzième siècle. L'une est l'art de composer des livres en caractères mobiles : elle fut faite à Strasbourg, par Gutemberg, vers 1435. L'autre est l'art de tirer épreuve d'une gravure en creux sur métal : elle est due à Maso Finiguerra, qui la fit à Florence en 1452.

La plupart des auteurs qui se sont occupés de l'histoire de la Gravure ont prétendu que la Gravure sur métal provenait naturellement de la Gravure sur bois, qu'ils regardaient comme une invention faite en Allemagne dans le commencement du quinzième siècle. D'autres ont fait venir cette précieuse invention, de la Chine, où elle était en usage dès l'an 1000 de Jésus-Christ. D'autres enfin affirment que l'art d'imprimer des planches de bois sur des étoffes, était exercé dans différentes parties de l'Asie, avant qu'on s'en occupât en Europe. En admettant ces hypothèses, il faudrait alors chercher à qui l'on doit l'importation de cet art vers le commencement du quinzième siècle, puisque c'est seulement à cette époque qu'on trouve des épreuves de gravures faites en Allemagne et en France.

La plus ancienne épreuve connue d'une estampe gravée sur bois, avec date, est un *Saint-Christophe*, sans marque et sans nom, portant une inscription latine et l'année *millesimo* CCCC XX° *tertio*. Cette pièce est si grossièrement gravée, elle est d'un dessin si défectueux, qu'il est naturel de penser qu'elle doit être un des premiers essais de la Gravure sur bois; cependant nous croyons qu'on doit regarder comme antérieure

encore une figure de la *Vierge debout tenant l'enfant Jésus assis dans ses bras*, et dont nous donnons ici une copie : le fond de la niche est une espèce de mosaïque, formée de quadrilatères en pointes de diamant; les auréoles et les ornements de la niche sont coloriés en jaune un peu brun.

Une singularité de cette épreuve en prouve, d'ailleurs, la grande ancienneté : elle est tirée sur papier de coton, non collé, de sorte que l'impression traverse tellement, qu'on la voit presque aussi bien à l'envers qu'à l'endroit. La dimension de cette estampe est : haut., 0,21^{c}; larg., 0,09^{c}.

C'est à M. Henin, savant collecteur d'estampes historiques, que nous devons la possession de cette pièce unique, conservée à la Bibliothèque Nationale; c'est lui, aussi, qui a découvert à Lyon le fragment d'une feuille contenant plusieurs figures de cartes à jouer : cette feuille était collée dans la couverture d'un manuscrit in-4° sans aucune valeur, dont il fit l'acquisition; ayant ensuite échangé sa trouvaille avec M. Colnaghi, marchand d'estampes à Londres, celui-ci l'a cédée, en 1833, à la Bibliothèque Nationale de Paris.

Ces cartes sont certainement de fabrique française, puisque les inscriptions qu'elles portent et les noms des figures sont tous écrits en français; les figures sont gravées sur bois, imprimées avec une encre pâle un peu bistrée, puis coloriées au patron, ainsi que c'est encore l'usage aujourd'hui pour les cartes à jouer; les couronnes des rois sont formées de fleurs de lis, et les costumes sont ceux du règne de Charles VII, qui monta sur le trône en 1422. Ces costumes, la couleur de l'encre et le caractère du dessin nous donnent presque la certitude qu'elles ont été exécutées dans la première partie du quinzième siècle. Elles se trouvent donc être un des plus curieux monuments de la xylographie. (Voyez le chapitre Cartes a jouer, dans cet ouvrage.)

Nous avons à signaler maintenant une suite de figures des douze *Apôtres*, que M. Henin nous a cédées, il y a déjà quelques années. Ces figures, rangées trois par trois sur quatre feuilles, sont de la même époque que les cartes dont nous venons de parler : toutes les figures sont debout, vêtues d'une tunique longue, recouverte d'un grand manteau; l'encre est bistrée; les manteaux sont coloriés en rouge ou en vert alternativement; les auréoles en jaune, ainsi que les inscriptions imprimées au bas de chaque figure. Les apôtres portent les emblèmes qui les caractérisent, et ils sont entourés d'une longue banderole, sur laquelle est écrite en latin la phrase du *Credo* attribuée à chacun d'eux. Au-dessous de chaque figure, est écrit, aussi en latin, le nom de l'apôtre; mais, ce qui mérite surtout notre attention, ce sont les commandements de Dieu écrits en vers français anciens, avec quelques abréviations, suivant l'usage adopté dans les manuscrits du quinzième siècle.

Ces pièces, que je crois uniques, n'ont jamais été décrites, et nous pensons être agréable à nos lecteurs en rapportant ici les noms latins des apôtres et les vers français qui sont au-dessous. Les phrases du *Credo* dont nous avons parlé ne laissent aucune incertitude sur l'ordre à suivre dans le placement des quatre feuilles. La copie

des inscriptions, placées sous les apôtres, donnera une idée de l'ancienneté de ces gravures :

Sanctus Petrus.	**Sanctus Andreas.**	**Scs Jacobus Maior.**
*Gar*deis Dieu le roy *moult*sain.	Ne jurets point son nome en vain.	Les fiestes et les dymeng garderas.
Sanctus Johannes.	**Sanctus Thomas.**	**Scus Jacobus minor.**
Père et mère tosjours honoras.	Dochier nultuy ne tentremes.	De luxure tiens ton corps tout nes.
Scus Philippus.	**Scs Bartholomeus.**	**Sanctus Matheas.**
Ne fais nultuy *ma*ux ne domaige.	Ne nais ne porteis faus temoignaige.	Ne conuoit point le feme daultruy.
Scs Symon Selotes.	**Scs Judas Tadeus.**	**Sanctus Matheus.**
Ne rins qui soit a aultres ka ty.	Che sont les .X. comandement.	Que Dieux donat sy *proprement*.

Aux première, septième et douzième figures, il manque des lettres que nous avons cru pouvoir suppléer par des italiques. Quant à la huitième légende, nous n'avons pu en rétablir le sens. Plusieurs expressions de ces légendes appartiennent au vieux dialecte picard.

D'autres gravures du milieu du quinzième siècle nous font connaître que, dès cette époque, les arts n'étaient pas étrangers à la France, et que par conséquent, parmi les pièces anonymes, il en est quelques-unes que l'on pourrait lui restituer, sans faire tort à l'Allemagne, si riche en monuments de ce genre. Nous citerons particulièrement six pièces de Bernard Milnet : une *Vierge avec l'enfant Jésus;* la *Flagellation de Jésus-Christ;* une pièce où sont réunis *Saint Jean*, *Saint Paul et Sainte Véronique;* une *Sainte Catherine à genoux; Saint George* et *Saint Bernard debout.* La manière extraordinaire employée par le graveur dans ces six pièces ne peut laisser douter un instant qu'elles ne soient toutes de la même main. Il n'y a ni traits, ni hachures; le fond de la gravure est noir; les lumières sont formées par une infinité de points blancs, plus ou moins multipliés et d'une dimension plus ou moins grande, suivant le besoin et le goût de l'artiste. Ce graveur ne paraît pas avoir eu d'imitateur, et l'on doit penser, en effet, qu'un tel travail présentait une grande difficulté d'exécution.

La figure de la *Vierge* porte le nom du graveur Bernard Milnet, et le *Saint Bernard* donne la date de 1454. La première de ces deux pièces a été trouvée par M. Hill, de Manchester; l'autre avait été découverte dans les environs de Mayence, en 1800, par Maugerard, alors commissaire du gouvernement dans les départements au delà du Rhin. La *Sainte Catherine* fut rapportée d'Allemagne, en 1816, par M. Dibdin, et en 1824 j'ai rencontré le *Saint George*, à Londres, dans le cabinet d'un amateur qui l'avait reçu de France quelques années auparavant. Nous ne savons où est maintenant la figure de la *Vierge.* La *Flagellation* et le *Saint Jean* sont à Berlin; les trois dernières pièces se trouvent à la Bibliothèque Nationale de France. Je ne connais pas d'autres gravures de ce maître.

Ces anciennes images sont maintenant fort rares, et pourtant elles étaient fort

répandues à l'époque où elles ont été faites; M. Michiels, dans son *Histoire de la peinture en Flandres*, nous en fait comprendre les motifs, en rappelant que, dans ce pays, aux jours gras, « selon nos anciens usages, les Lazaristes et les autres religieux qui soignaient les malades promenaient dans les rues un grand cierge orné de moulures, de verroteries, et distribuaient aux enfants des gravures sur bois, enluminées de brillantes couleurs, représentant des sujets saints; il était donc nécessaire qu'ils en eussent une multitude. »

Nous voici arrivés au seizième siècle; la Gravure sur bois prit alors un immense développement, et les graveurs de cette époque eurent une grande supériorité sur ceux qui les avaient précédés. Nous devons même répéter ici ce qu'on a ignoré longtemps, c'est que les peintres ont souvent dessiné de leurs propres mains leurs compositions à la plume, sur la planche de bois elle-même; ils y mettaient, dans ce cas, leur monogramme, et c'est ce qui fait qu'on a si souvent répété qu'Albert Durer, Lucas de Leyde, Lucas Cranach et d'autres peintres avaient gravé sur bois; c'est une erreur. Bartsch, dans son *Peintre-graveur* (t. VII, pag. 12 à 22 et 235 à 239), a très-bien démontré que ces peintres habiles ont seulement dessiné leurs compositions, qui ont été gravées par des *ouvriers* auxquels on donnait le nom de *formschneider*, graveur de forme, c'est-à-dire de planches de bois.

Quoique la plupart des graveurs sur bois soient restés anonymes ou ne se soient souvent désignés que par des monogrammes, on peut cependant citer les noms de Jérôme-André et Wolfgang Resch; Jean, Barthélemy et Corneille de Bonn; Hans Frank; Guillaume et Corneille Léefrenck; Alexis Lindt, Josse de Negher, Vincent Pfarkecher, Jacques Rupp, Hans Scheufelein, Hans et Guillaume Taberith, Jean-Baudoin Grun, que l'on nomme souvent *Baldung*, Jean-Ulric Pilgrim, George Erlinger et Nicolas Meldemann, cartier à Nuremberg; puis, un peu plus tard, Christophe Jegher, qui a gravé d'après Rubens.

La Gravure sur bois avec des hachures a été fort peu exercée en Italie; mais, dans le commencement du seizième siècle, des artistes habiles ont fait des gravures en camaïeu, à trois ou quatre planches, produisant, avec des teintes plates d'un ton plus ou moins intense, des estampes d'un effet fort remarquable et imitant les dessins au pinceau.

Les graveurs qui se sont le plus distingués dans cette manière sont : Hugues de Carpi, travaillant à Modène en 1518; Antoine de Trente, ou Antoine Fantuzzi, élève de François Parmesan, lequel travaillait à Bologne en 1530, et depuis à Fontainebleau avec le Primatice; Jean-Nicolas Vicentini de Trente, né à Mantoue vers 1540, qui travaillait aussi chez le Parmesan concurremment avec Antoine Fantuzzi; André Andréani; et enfin, cent ans plus tard, Barthélemy Coriolano, qui travaillait à Bologne. Ce serait le dernier artiste italien qui se fût exercé dans ce genre, si on ne trouvait, plus tard encore, Antoine-Marie Zanetti, célèbre amateur vénitien. Jean Ulrich Pilgrim, dans le seizième siècle, et Louis Buzing, dans le dix-septième, ont gravé

en Allemagne quelques gravures sur bois, mais à deux planches seulement : l'une donnant le dessin du sujet avec les contours et les hachures imprimés en noir; l'autre imprimée avec une couleur ordinairement bistrée, sur laquelle on avait enlevé toutes les lumières, de manière à laisser paraître en blanc le fond du papier. Ces pièces imitent un dessin à la plume, rehaussé au pinceau, sur papier de couleur.

Revenant maintenant à la Gravure sur métal, nous allons repartir du quinzième siècle et de l'année 1452; car, ainsi que nous l'avons déjà dit, il ne reste plus maintenant d'incertitude sur l'époque à laquelle eut lieu, non l'invention de la Gravure sur métal, mais bien l'art d'imprimer ces estampes.

La première pièce à désigner et la plus importante est donc l'épreuve de la *Paix*, gravée sur argent, en 1452, pour l'église de Saint-Jean de Florence, qui la paya au graveur-orfévre, Maso Finiguerra, soixante-six florins d'or (environ deux mille deux cents francs), y compris le poids du métal et celui des ornements qui entouraient la planche. La planche gravée originale est maintenant conservée au musée de Florence : elle représente l'*Assomption de la Vierge*. Jésus-Christ, assis sur un très-grand trône et coiffé d'un bonnet semblable à celui des doges, pose à deux mains une couronne sur la tête de la Vierge, qui est assise sur le même trône et qui s'incline vers lui, les mains croisées sur la poitrine; saint Augustin et saint Ambroise sont à genoux; au milieu du bas, à droite, sont debout plusieurs saintes, parmi lesquelles on distingue sainte Catherine et sainte Agnès; à gauche, à la suite de saint Augustin, on voit saint Jean-Baptiste et d'autres saints; des deux côtés du trône, plusieurs anges sonnent de la trompette, et dans le haut, d'autres soutiennent une banderole sur laquelle on lit : ASSVMPTA. EST. MARIA. IN. CELVM. AVE. EXERCITVS. ANGELORVM.

Cette précieuse épreuve faisait partie de la collection de Marolles, acquise par le roi en 1667; elle provenait, sans aucun doute, de celle de Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, qui, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, avait été aumônier de la reine Louise de Vaudemont, femme de Henri III, et qui fut envoyé à Florence pour accompagner la jeune reine Marie de Médicis. Son séjour à Florence et ses liaisons avec les Florentins que cette reine amena en France lui procurèrent, pour sa collection d'estampes, des ressources d'autant plus considérables, qu'à cette époque il n'avait presque aucun concurrent; aussi, le cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, dans laquelle est entrée la collection de Claude Maugis avec celle de Marolles, est-il plus riche qu'aucune autre collection publique, dans la partie des anciens maîtres italiens. Longtemps oubliée parmi les anciennes estampes anonymes, l'abbé Zani de Parme la reconnut en 1797 comme une épreuve tirée sur la *Paix* d'argent de Saint Jean de Florence. C'est la seule pièce que l'on puisse attribuer d'une manière authentique à Thomas Finiguerra. Elle a été longtemps considérée comme unique; mais, le 15 juin 1841, M. Robert Dumesnil en découvrit une seconde épreuve à la Bibliothèque de l'Arsenal : elle est collée à la page 109 d'un volume in-8° oblong relié en veau brun, reliure de la fin du dix-septième siècle, lequel, entre autres pièces,

contenait des estampes de Jacques Callot et de Sébastien Leclerc. Il est à remarquer qu'on a enlevé de ce volume les pages 103 à 108; le voleur ignorant s'est arrêté à point : mais que contenait les pages enlevées?... on ne le sait pas. L'épreuve de la Bibliothèque de l'Arsenal est sur un papier de mauvaise qualité; mais elle est mieux conservée que celle de la Bibliothèque Nationale et elle a une marge de deux centimètres environ; elle est aussi en encre grise, mais moins bien imprimée que l'autre : je la crois tirée, avant que la gravure fût entièrement terminée.

L'importance de cette pièce, la *première estampe*, a dû nous entraîner à en parler avec détail. Nous ne donnerons la description d'aucun autre nielle. Tous les nielles connus se trouvent décrits dans l'ouvrage que nous avons publié (*Essai sur les nielles, gravures des orfévres florentins du quinzième siècle*, Paris, 1824, in-8°), au nombre de plus de quatre cents; ces nielles tous très-rares, puisqu'il n'y en a que trente-neuf dont on connaisse deux épreuves, onze dont on connaisse trois épreuves, et huit seulement dont on connaisse quatre épreuves; mais il est naturel de rappeler ici les principaux orfévres nielleurs, dont les noms nous sont parvenus : quelques-uns d'entre eux ont été aussi graveurs. Parmi les Florentins, on connaît Amerighi, Michel-Ange Baudinelli et Philippe Brunelleschi; puis, Forzore Spinelli, d'Arezzo, qui travailla aussi à Florence; François Furnio, Bartholomé Gesso, Geminiano Rossi et François Raibolini, le maître de Marc-Antoine, connu sous le nom de *Francia*, tous quatre de Bologne; Teucreo et Jean Turino de Sienne, Caradosso et Daniel Arcioni de Milan, Ambroise Froppa de Pavie, Jacques Tagliacarne de Gênes; Nicolas Rosa ou Rosex, dit *Nicoletto*, de Modène, dont on connaît trois nielles et qui a gravé plus de soixante estampes; enfin Antoine Pollajuolo, qui a gravé aussi plusieurs estampes, dont une, dite la *Bataille aux coutelas*, représente dix hommes nus se battant; Danti, Antonio; Pierre Dini, dit *Arcolano;* Gavardino, Léon-Jean-Baptiste Alberti, et Matthieu, fils de Jean Dei. En terminant cette liste, nous devons mentionner d'une manière particulière S. Peregrini de Cesène, dont le nom n'avait été cité par personne, lorsque nous l'avons fait connaître en 1819 : c'est, après Finiguerra, le plus habile des orfévres-ciseleurs, et soixante-six nielles portent son nom et sa marque.

Parmi les graveurs de la fin du quinzième siècle, on trouve Barthélemy Baldini, ordinairement désigné sous le nom de *Baccio;* c'est à lui qu'on doit une suite de vingt-quatre grands *Prophètes*, celles des douze *Sibylles*, des *Planètes*, et vingt vignettes pour la *Divina Commedia* du Dante, édition de Florence, 1481, in-folio; Jérôme Mozzeto, dont on connaît dix gravures, toutes fort rares; André Mantegna, habile peintre qui a gravé plusieurs de ses compositions, la plupart rares et recherchées; Jean-Antoine de Brescia, dont on connaît plus de trente planches; Benoît Montagna, Jules Campagnola et Robetta, un des derniers graveurs italiens du quinzième siècle.

Revenant à l'Allemagne, au milieu du quinzième siècle, nous aurons à parler d'abord d'un graveur, qui a souvent marqué, sur ses gravures, l'année 1466, avec les lettres *E S*, et auquel on a quelquefois, sans autres motifs que ces initiales, donné le

nom d'Édouard Schoen, ou bien celui de Stern, à cause des étoiles qu'il a fréquemment employées dans la bordure des vêtements de ses figures. Le caractère de son dessin et de sa gravure ne permet pas de le confondre avec aucun autre graveur de la même époque. On le désigne ordinairement sous le nom du *Maître de* 1466. Bien certainement, il est Allemand. Barstch est tenté de le croire né en Suisse, parce qu'il a gravé deux fois le célèbre *Pèlerinage de Marie de Einsilden*. Deux autres motifs me font penser qu'il était Bavarois, car on a de lui une *Figure de femme* tenant de la main droite une bannière et soutenant de la gauche un écu écartelé aux armes de Bavière; en outre, on voit dans la cathédrale de Munich un ancien tableau peint à l'huile, représentant un *Calvaire :* une des figures de soldat tient un guidon sur lequel sont tracées les lettres *E S*.

Ce graveur a fait près de trois cents pièces, la plupart de petite dimension, fort rares, et parmi lesquelles, indépendamment de diverses compositions très-curieuses, on doit faire remarquer deux suites importantes, savoir : un *Alphabet* composé de figures grotesques, et un *Jeu de cartes numérales*. L'Alphabet est complet dans le Cabinet de Munich : il n'y a que vingt-deux lettres à la Bibliothèque Nationale de Paris; cinq dans la Bibliothèque impériale de Vienne; seize dans celle de Dresde; six dans celle de Berlin; quinze dans la collection qu'avait M. Douce à Kensington, et quatorze, je crois, dans celle qu'avait formée M. Wilson à Londres. Quant au Jeu de cartes, il est bien plus rare encore; on n'en rencontre que quatre ou cinq pièces ou des fragments dans quelques cabinets; cependant M. Wilson avait réuni vingt-neuf cartes entières, qui ont été acquises depuis par la Bibliothèque Nationale de Paris. Ce jeu est composé maintenant de trente-sept cartes gravées; il y en a onze dessinées d'après les originaux; il en manque encore quatre, qui sont inconnues, pour que le jeu soit complet.

Le jeu est formé de quatre couleurs, ayant chacune quatre figures : roi, dame, chevalier et varlet, avec neuf cartes pour les points. Les couleurs sont remplacées par des figures humaines grotesques : des lions et des ours, des cerfs et des daims, puis des oiseaux de différentes espèces. La couleur sur les figures est spécifiée par un des animaux, placé indifféremment dans un des angles. Cent quatre-vingt-seize points auraient paru nécessaires; mais le graveur n'en a fait que soixante-deux, sur de petites planches de formes et de grandeurs inégales et irrégulières, et ces points, lors de l'impression, ont été répétés suivant le besoin. Nous ne pouvons affirmer l'exactitude de ce dernier nombre, et nous devons faire connaître que six de ces cartes, le *huit* et le *neuf* des *cerfs*, le *trois*, le *quatre*, le *huit* et le *neuf* des *oiseaux*, sont des copies fort anciennes, sans aucun doute, mais dans lesquelles les points sont gravés sur une seule planche, au lieu d'être chacun sur une petite planche séparée, comme dans les cartes originales. L'œuvre de ce maître, que possède la Bibliothèque Nationale de Paris, est le plus nombreux et le plus riche qui ait jamais été rassemblé; il contient deux cent cinquante pièces.

Nous avons à citer maintenant deux autres graveurs anonymes de la même époque, auxquels Bartsch n'a pas accordé d'articles séparés, quoique cependant ils eussent bien mérité cette distinction. L'un est certainement Hollandais, et j'ai vu l'année 1480, écrite à la main, il est vrai, sur une de ses pièces. Je l'ai donc désigné depuis longtemps sous la dénomination du *Maître de* 1480. Il n'a jamais employé ni initiales ni monogrammes. Le caractère de son dessin et celui de sa gravure lui sont tout à fait particuliers. On ne voit que rarement quelques pièces de ce maître : le cabinet d'Amsterdam en possède pourtant soixante-seize. Il n'y en a que deux dans la Bibliothèque impériale de Vienne, cinq dans le cabinet de l'archiduc Charles, une seule à Berlin; il n'y en avait qu'une seule à Londres en 1824, et deux chez le duc de Buckingham; la Bibliothèque Nationale de Paris en possède six, savoir : *Samson endormi sur les genoux de Dalila;* une *Vierge* debout sur un croissant et tenant l'enfant Jésus sur son bras gauche; *Saint George* à pied, perçant avec son épée la gorge du dragon qui menaçait la vie de la reine de Lydie; *Deux amants assis l'un près de l'autre,* pièce copiée par Israël van Mecken; enfin, une *Tête d'homme*, sans barbe, la tête couverte d'un turban.

L'autre maître, également anonyme, a bien moins de mérite sous le rapport du dessin, qui est roide, et de la gravure, qui est fine, serrée et d'un médiocre effet. Ses compositions sont assez grandes et contiennent plusieurs personnages; presque tous ont autour d'eux ou portent à la main de longues banderoles, sur lesquelles sont écrites en caractères gothiques des inscriptions ou sentences ayant rapport au sujet représenté.

Nous avons à parler maintenant des graveurs qui ont vécu jusqu'au commencement du seizième siècle, tels que François de Bocholt, Martin Schongauer, Israël van Mecken, Winceslas d'Olmutz; puis, nous arriverons à une époque où brilleront à la fois, en Italie Marc-Antoine Raimondi, en Allemagne Albert Durer, et en Hollande Lucas de Leyde. François de Bocholt, probablement né ou travaillant à Bocholt, dans l'évêché de Munster, a gravé une quarantaine de pièces, d'un dessin gothique et d'un burin maigre. Ce n'est pas le mérite de ses gravures, qui les fait rechercher, mais leur rareté et leur ancienneté; elles sont souvent marquées *F V B*.

Martin Schongauer, longtemps désigné sous le nom de Martin Schoen, né à Colmar le 2 février 1499, était d'une famille patricienne d'Augsbourg. Il fut bon peintre et habile graveur. On connaît de lui plus de cent vingt pièces gravées sur cuivre, parmi lesquelles on doit citer, comme très-remarquables : le *Portement de croix* et une *Bataille des chrétiens*, conduits par l'apôtre saint Jacques contre les infidèles, grandes compositions en largeur, très-rares; la *Passion de Jésus-Christ*, suite de douze pièces en hauteur, et la *Mort de la Vierge*, pièce d'un très-bel effet; puis, une pièce, aussi en hauteur, où l'on voit *Saint Antoine tourmenté par les démons :* Vasari rapporte que Michel-Ange possédait une épreuve de cette planche et qu'il l'avait coloriée, ce qui doit paraître singulier; les *Cinq vierges sages* et les *Cinq vierges folles*, suite de dix petites figures debout; enfin, deux pièces d'orfévrerie : une *crosse*, de petite dimension,

dans l'enroulement de laquelle est une figure de la Vierge assise tenant l'enfant Jésus dans ses bras, et enfin, un *encensoir*, d'un très-beau travail et du meilleur goût.

Israël van Mecken fut peut-être élève de François de Bocholt, car il travaillait à Bocholt, avant 1500; on le croit mort en 1523. C'est, de tous les graveurs allemands, celui dont les travaux sont le plus répandus; ses estampes passent le nombre de deux cent cinquante; quarante sont copiées d'après celles de Schongauer. Il n'est pas probable qu'il ait été peintre; mais il a gravé habituellement ses propres compositions, et il est inférieur à Martin Schongauer, tant sous le rapport de l'invention que sous celui du dessin et de la gravure. Cependant, parmi ses nombreux travaux, on doit signaler ici son portrait, avec une grande barbe, et celui d'un autre Israël, sans barbe, ayant sa femme près de lui, probablement son père et sa mère; *Judith mettant la tête d'Holopherne dans le sac que tient sa servante*, et la *Danse d'Hérodiade*, médiocres compositions en largeur, remarquables seulement à cause de leurs dimensions; la *Passion de Jésus-Christ*, suite de douze estampes en hauteur; le grand *Portement de croix*, copié d'après Schongauer; deux *Descentes de croix*, en hauteur; la *Vie de la Vierge*, suite de douze estampes en hauteur, sur l'une desquelles on voit l'année; quatorze figures de la *Vie de Jésus-Christ*, seize de la *Vie de la Vierge*, d'après Schongauer; trois suites des *Apôtres*, dont une de quinze pièces : les figures sont debout dans des niches; l'autre, de douze pièces : petites figures sans fond; et la troisième, de six pièces : les figures sont à mi-corps et réunies deux par deux; *Saint Grégoire apercevant l'Homme de douleur, au moment de la messe :* il est à genoux devant le Saint-Sacrement; cette composition, souvent répétée par les vieux maîtres, est gravée ici sur deux planches, qui réunies ont cinquante centimètres de haut (le motif de cette division en deux planches ne peut être causé que par la difficulté qu'il y avait alors en Allemagne à fabriquer des cuivres de cette dimension, car nous trouvons en Italie plusieurs planches beaucoup plus grandes); *Saint Antoine tourmenté par les démons*, copié d'après Schongauer; *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge :* on pense que, dans ce sujet, Israël van Mecken a représenté son père; *Sainte Odilie délivrant du purgatoire l'âme d'un roi;* enfin, un grand nombre d'autres figures de saints et de saintes; différents sujets pieux; une assez grande composition en hauteur : *Lucrèce se donnant la mort en présence de Collatin et de plusieurs autres personnes;* ce sujet est le seul qu'Israël van Mecken ait tiré de l'histoire profane, car on ne doit pas classer dans cette catégorie un groupe de quatre femmes nues, copiées d'après Albert Durer, dans lesquelles on a cru reconnaître les trois Grâces, ou plutôt les trois déesses, Junon, Pallas et Vénus, accompagnées de la Discorde et prêtes à paraître devant Pâris, tandis que ce sujet représente : *Trois femmes au sabbat chez une sorcière.* Israël van Mecken a gravé aussi des rinceaux d'ornements, d'assez bon goût, et des lettres initiales destinées à servir de modèles aux scribes pour leurs rubriques.

Nous terminerons nos observations sur cet ancien maître, en citant deux pièces que je crois uniques. L'une est au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de

Paris : c'est une crosse, de grandeur naturelle, gravée en deux planches; les ornements de cette pièce sont dans le goût gothique; l'enroulement du haut est vide; au-dessous est une statue de la Vierge portant sur son bras gauche l'enfant Jésus, dont elle tient un des pieds dans sa main droite; en bas, est la marque *Israël. V. M.*

L'autre pièce est à Londres, au Musée britannique : c'est une grande flèche gothique, sans doute la représentation de quelque reliquaire célèbre, qui aura été fondu pendant les guerres religieuses du seizième siècle. Elle est aussi gravée sur deux planches; une troisième planche donne le plan de ce monument, gravé seulement au trait. Bartsch n'a jamais vu la première de ces pièces; quant à celle-ci, il la croit, à tort, gravée par Wolgemut. Les trois planches réunies ont soixante-sept centimètres de hauteur sur une largeur de vingt-huit centimètres.

L'œuvre d'Israël van Mecken, à la Bibliothèque Nationale de Paris, se compose de trois volumes, contenant deux cent vingt-huit pièces, remarquables par la beauté et la conservation des épreuves. Il est convenable de rappeler ici que, si l'on trouve dans la collection de Paris un nombre, plus considérable que partout ailleurs, de belles épreuves, cela tient à ce que l'origine de cette collection remonte, ainsi que nous l'avons déjà dit, à l'année 1576, cent ans environ après la découverte de l'impression des estampes sur cuivre, lorsqu'il n'existait encore que deux collecteurs iconophiles, Paul de Praun, à Nuremberg, et, à Paris, Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise de Bourges.

Si nous citons Winceslas d'Olmutz, qui a gravé dans les années 1481 à 1497, ce n'est pas qu'on puisse le considérer comme un des plus habiles graveurs; mais son nom ne se trouve que sur une seule pièce, et ses autres estampes sont marquées seulement de l'initiale *W*, que pendant longtemps on a crue être la marque de Michel Wolgemut, peintre habile, maître d'Albert Durer, mais auquel on ne saurait raisonnablement attribuer ces pièces, la plupart étant copiées d'après des gravures de ses contemporains : Martin Schongauer, Israël van Mecken et Albert Durer. Nous avons aussi à faire remarquer une pièce très-singulière de ce vieux maître. Elle représente la figure monstrueuse d'une femme entièrement nue, vue de profil et tournée vers la gauche, le corps couvert d'écailles, avec la tête et la crinière d'un âne; la jambe droite terminée par un pied fourchu, et la gauche par une patte d'oiseau; le bras droit terminé par une patte de lion, et le gauche par une main de femme. Le derrière de ce monstre, couvert d'un masque barbu, offre, en guise de queue, le cou d'une chimère ayant une tête bizarre avec une langue de serpent. Dans le haut, est écrit : ROMA CAPUT MUNDI. A gauche est une tour à trois étages, sur laquelle flotte un drapeau orné des clefs de saint Pierre en sautoir. Sur le château, on lit : CASTESAGNO; en avant, est une rivière où se trouve écrit : TEVERE; plus bas, le mot IANVARII; au-dessous, l'année 1496. A droite, dans le fond, est une tour carrée sur laquelle est écrit : TORE DI NONA; du même côté, sur le devant, est un vase à deux anses, et au milieu du bas, la lettre *W*.

Cette gravure allégorique a certainement été faite lors des dissentiments religieux qui commencèrent vers cette époque entre la cour de Rome et quelques princes d'Allemagne. Sa date lui donne un grand intérêt, puisque, gravée à l'eau-forte, elle vient changer les idées qui attribuent à Albert Durer l'invention de cette manière de graver, plus expéditive que la Gravure au burin; car la plus ancienne estampe d'Albert Durer gravée à l'eau-forte, portant la date de 1515, est, par conséquent, postérieure de dix-neuf années à celle de Winceslas d'Olmutz. La seule épreuve que j'ai vue de cette pièce est au British-Museum, et je ne sache pas que personne en ait parlé, avant moi, en 1824.

La Gravure est maintenant sortie de l'enfance; trois artistes recommandables, ainsi que nous venons de le dire, l'exercent à la fois dans différentes parties de l'Europe : Albert Durer, né à Nuremberg en 1471; Marc-Antoine Raimondi, né à Bologne vers 1488, et Lucas de Leyde, né en 1494. Le premier, peintre habile, se fit également remarquer par son talent dans la Gravure au burin, car, comme nous l'avons déjà dit, il n'a jamais taillé le bois: il a seulement dessiné à la plume ses propres compositions. C'est par cette raison qu'on trouve son monogramme sur plusieurs planches en bois. Il ne peut être question de parler ici de toutes les gravures qu'il a faites, quoique toutes mériteraient d'être décrites; mais nous ne pouvons nous dispenser de citer *Adam et Ève debout près de l'arbre de la science du bien et du mal*, petite pièce très-remarquable par la finesse et la perfection de la gravure; la *Passion de Jésus-Christ*, suite de seize pièces; *Jésus-Christ en prière au jardin des Oliviers*, gravé en 1515 à l'eau-forte, méthode nouvelle alors, qui n'avait pas la douceur du burin, ce qui a fait supposer pendant longtemps que cette pièce et quelques autres de même nature étaient gravées sur fer ou sur étain; plusieurs figures de la *Vierge avec l'enfant Jésus*, toutes remarquables par l'expression et la naïveté : en raison des objets qui les accompagnent, elles ont reçu des sobriquets bizarres, tels que *Vierge aux longs cheveux*, *Vierge à la poire*, *Vierge au singe*, *Vierge au papillon*; l'*Enfant prodigue gardant les pourceaux*, pièce très-belle, dans laquelle le peintre s'est représenté lui-même; *Saint Hubert en adoration devant la croix que porte un cerf*, pièce rare et très-belle; la *Mélancolie*; la *Fortune*; le *Chevalier et sa dame en promenade*; un *Cavalier*, pièce dite le *Chevalier de la mort*, et représentant François de Siekingen, le plus ferme appui de la réforme de Luther, belle et curieuse estampe gravée en 1515, que l'on considère comme un chef-d'œuvre.

Marc-Antoine Raimondi fut d'abord élève de François Raibolini et ensuite de Raphaël, d'après lequel il travailla souvent, et dont il sut conserver l'expression dans ses têtes et la pureté du dessin dans toutes les parties de ses compositions. Il ne reste rien de gothique dans l'architecture; rien de roide dans les poses et les mouvements des personnages; rien de cassé ni d'anguleux dans les draperies; tout est pur, tout est noble, tout est vrai : aussi, ses gravures sont-elles très-estimées, très-recherchées, et, quand les épreuves sont belles et bien conservées, elles se vendent à des prix excessifs, quelquefois fabuleux.

Nous croyons donc devoir indiquer ici, comme spécimen de l'œuvre de Marc-Antoine et de sa valeur vénale, un choix de pièces remarquables qui faisaient partie du riche et célèbre cabinet de M. Debois, vendu à Paris en 1844 :

Adam et Ève mangeant le fruit défendu, d'après Raphaël, ainsi que toutes les pièces suivantes (1,010 fr.);

Dieu ordonnant à Noé de construire l'arche; le graveur a rendu avec une rare perfection la finesse, l'expression et la pureté du dessin du peintre (700 fr.);

Joseph et la femme de Putiphar (105 fr.);

David coupant la tête de Goliath (430 fr.);

Le *Massacre des innocents*, pièce dite *le Chicot* (à cause du sapin que l'on voit dans l'angle du haut, à gauche), très-rare et très-belle (855 fr.); d'autres épreuves plus belles ont été vendues 1,200 fr.;

Le *Massacre des innocents*, sans le chicot, seconde planche de Marc-Antoine, plus probablement gravée par Marc Ravignano, d'une beauté et d'une conservation extraordinaires (1,255 fr.);

La *Pécheresse chez Simon le pharisien*, très-belle (750 fr.);

La *Cène*, dite *la Pièce des pieds* (2,900 fr.);

La *Descente de croix* (1,100 fr.);

La *Vierge debout pleurant sur le corps de Jésus-Christ,* première épreuve, où le bras droit de la Vierge est nu (91 fr.);

La même composition, seconde épreuve, où la Vierge a le bras droit couvert (75 fr.);

Saint Paul prêchant à Athènes (2,500 fr.);

La *Vierge montant au temple* (365 fr.);

La *Vierge sur des nues, ayant près d'elle l'enfant Jésus* (655 fr.);

La *Vierge assise soutenant l'enfant Jésus*, pièce dite *la Vierge au poisson* (61 fr.);

La *Vierge assise*, dite *la Vierge à la longue cuisse* (493 fr.);

Sainte Famille, dite *la Vierge au palmier* (800 fr.);

Sainte Famille, dite *la Vierge au berceau* (396 fr.);

Le *Martyre de saint Laurent,* la plus grande estampe de Marc-Antoine, gravée d'après les dessins du sculpteur Baccio Bandinelli pour un bas-relief (2,600 fr., première épreuve avec les deux fourches);

Jésus-Christ assis sur les nuées entre la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste; au bas, sont saint Paul debout et sainte Catherine à genoux; pièce dite *les Cinq saints* (1,060 fr.);

Sainte Cécile accompagnée de saint Paul, saint Augustin et saint Jean l'apôtre, gravée d'après un dessin de Raphaël, différent un peu du tableau qui est dans l'église de Saint-Jean de Bologne (790 fr.);

Le *Martyre de sainte Félicité* (550 fr.);

Didon debout près d'un bûcher, très-rare (100 fr.);

Lucrèce debout, une des premières pièces gravées par Marc-Antoine, lors de son arrivée à Rome (370 fr.);

Cléopâtre, d'après la statue antique du Belvédère; rare (201 fr.);

Alexandre-le-Grand faisant serrer les livres d'Homère, une des plus belles pièces du graveur (141 fr.);

Le *Triomphe d'un empereur romain*, d'après un dessin d'André Mantegna; très-rare (240 fr.);

Danse d'amours et d'enfants, pièce très fine (205 fr.);

Deux faunes portant un enfant dans un panier, d'après un bas-relief antique, estampe très-remarquable (340 fr.);

Jugement de Pâris, regardé comme le chef-d'œuvre du graveur (3,350 fr.);

Le *Parnasse;* Apollon est au milieu des Muses (510 fr.);

Bacchanale, d'après un bas-relief antique; très-rare (301 fr.);

Satyre défendant une nymphe couchée à terre, pièce d'une grande finesse (130 fr.);

Satyre avec un enfant tenant une grappe de raisin; très-rare (110 fr.);

Jeunes et vieux bacchants près d'une cuve; très-belle pièce (70 fr.);

Vénus sortant du bain; l'Amour est près d'elle (250 fr.);

La petite *Vendange*, pièce très-recherchée (346 fr.);

Vénus sortant de la mer et tordant ses cheveux, pièce gravée par Marc-Antoine, dans sa première manière, d'après un anonyme (200 fr.);

Satyre surprenant une nymphe couchée à terre, pièce gravée par Marc-Antoine, dans sa première manière; rare (150 fr.);

Statue d'Apollon (125 fr.);

Trois pendentifs de la Farnesine : les *Grâces*, *Jupiter embrassant l'Amour, Mercure convoquant les dieux* (1,620 fr.);

Les *Trois Grâces*, d'après un bas-relief antique; pièce très-recherchée (201 fr.);

Hercule étouffant Anthée, pièce très-remarquable (180 fr.);

Triomphe de Galathée; belle et rare (790 fr.);

Neptune apaisant la tempête, pièce dite *le Quos ego* (550 fr.);

Trajan entre la ville de Rome et la Victoire, d'après un bas-relief de l'arc de Constantin; pièce très-recherchée (250 fr.);

La *Poésie*, figure peinte au Vatican par Raphaël (350 fr.);

Les *Sept vertus*, suite de figures debout (275 fr.);

Deux femmes et le Zodiaque (306 fr.);

La *Peste*, pièce rare et très-recherchée (399 fr.);

Portrait en pied de *Raphaël dans son atelier*, petite pièce rare et très-recherchée (600 fr.);

Statue équestre de Marc-Aurèle, d'après le bronze antique placé au Capitole.

Lucas de Leyde, comme Albert Durer, aussi habile dans la peinture que dans la Gravure, a fait environ cent quatre-vingts pièces; les plus remarquables sont :

David jouant de la harpe devant Saül;

La grande *Agar*, très-belle pièce, de la plus excessive rareté;

L'*Adoration des mages*, très-belle pièce;

Le grand *Ecce homo*, gravé en 1510, lorsque l'artiste avait seize ans;

Marie-Madeleine livrée aux plaisirs du monde, grande pièce en largeur, dite *la Danse de la Madeleine*, pièce très-rare;

Le *Moine Sergius tué par Mahomet;*

Les *Sept vertus;*

Un *Paysan et une paysanne près d'une vache*, pièce dite *la Petite laitière;* très-rare;

Une *Famille pauvre en voyage*, pièce dite *l'Epingle*, sobriquet imité de *Uglen Spiegel*, miroir de hibou. On ne connaît que cinq épreuves de cette pièce, qui fut payée seize louis d'or (384 fr.) par l'abbé de Marolles : elle vaudrait aujourd'hui trois fois davantage.

Nous parlerons ici d'un artiste français, dessinateur et graveur à la fois; c'est Jean Duvet, né à Langres en 1488. Il était orfévre de Henri II, et, si nous ne pouvons le placer au-dessus des artistes étrangers ses contemporains, nous devons au moins nous glorifier de voir un Français placé convenablement à côté d'eux. Il a gravé plusieurs pièces allégoriques sur les amours du roi et de Diane de Poitiers. Il a fait aussi une suite de vingt-quatre compositions, dont les sujets sont tirés de l'Apocalypse.

A la même époque, travaillaient, en Italie, Augustin Vénitien, Jacques Caraglio, Ænéas Vico, Jules Bonasone et les Ghizi; en Allemagne, George Pencz, Aldegraver, Barthélemy et Hans Sebald de Beham; en Hollande, Thiéry van Staven.

En avançant dans le seizième siècle, nous trouverons la Gravure à son apogée. Ce n'est plus ni l'Italie, ni l'Allemagne, qui marchent resplendissantes, entourées d'une auréole d'artistes d'un haut mérite : c'est la Flandre et la France, qui voient sortir de leur sein une foule de graveurs d'un talent très-varié et toujours remarquable.

Henri Goltzius, né en 1558, et ses élèves Mathan et Muller, dont le burin vigoureux rappelle les brillants effets de la couleur sans rien faire perdre à la pureté du dessin; Pierre de Jode, né en 1570; les deux frères Schelte et Boece, plus connus sous le nom de Bolswert, leur ville natale, nés en 1580 et 1586; Paul Pontius et Lucas Vorsterman, nés tous deux en 1590, dont les estampes expriment si bien le clair-obscur et la couleur brillante de Van Dyck et de Jacques Jordaens. Nous ne pourrions parler de toutes les belles pièces données par ces habiles burinistes; Goltzius et ses élèves ont produit plus de six cents estampes, dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre; mais nous serions coupable de ne pas citer nominativement le *Calvaire*, gravé par Boece d'après Rubens; le *Couronnement d'épines*, par Schelte d'après Van Dyck; la *Présentation de Jésus-Christ au Temple* et le *Portrait de Rubens*, par Pontius; le *Roi boit*, aussi par Pontius d'après Jordaens; le *Christ mort*, par Vorsterman d'après Van Dyck, et le *Portrait de Claude Maugis*, d'après Champaigne; le nom de ce personnage ne doit pas être oublié dans l'histoire de la Gravure, puisqu'il est le premier collecteur d'estampes, et que son riche cabinet, après avoir passé dans les mains de Jean de l'Orme et de Michel de Marolles, est venu, en 1667, se placer à la Bibliothè-

que du roi, pour y devenir le noyau de cette brillante et riche collection. Nous avons à parler ici de trois graveurs français, Jacques Callot, né à Nancy en 1594, Michel Lasne, né à Caen en 1596, Étienne Baudet, né à Blois en 1598. Le premier de ces artistes a gravé à l'eau-forte près de quinze cents pièces, toutes d'après ses compositions et toutes d'un esprit et d'une finesse remarquables. On regarde comme des chefs-d'œuvre : la *Tentation de saint Antoine*, la *Foire de la madone d'Imprunette*, la *Foire de Gondreville*, le *Parterre de Nancy*, et la *Carrière*, c'est-à-dire la grande rue de cette ville. On recherche également quelques suites, comme la *Petite passion*, douze pièces; les *Misères de la guerre*, dix-huit pièces. Michel Lasne a gravé nombre de portraits, et Baudet, huit grands paysages d'après Poussin. Un Hollandais, Jonas Suyderoef, né à Leyde en 1600, en alliant l'eau forte, le burin et la pointe sèche, a donné à ses gravures un aspect tout particulier, d'un effet très-remarquable : il a gravé plus de deux cents pièces, parmi lesquelles on recherche principalement le *Traité de Munster*, d'après Terbugh; les *Bourgmestres d'Amsterdam recevant la nouvelle de l'arrivée de la reine Marie de Médicis*, d'après Keyser; les portraits de David van Ruyts et de Madeleine sa femme, deux pièces très-belles et très-rares.

Il est impossible d'oublier ici trois grands artistes qui ont acquis une égale renommée par leur pointe et par leur pinceau : Van Dyck, né à Anvers en 1599; Claude Gelée, dit Claude Lorrain, né à Chamagne en 1600, et Rembrandt, né près de Leyde en 1606.

Le premier, élève de Rubens, qui a peint tant de tableaux et de si beaux portraits, en a gravé quelques-uns à l'eau-forte; il l'a fait avec tant d'esprit, tant de liberté, que ce sont des modèles à suivre, mais qu'on n'a pas encore imités. Claude Lorrain, dont les tableaux sont aussi remarquables par la lumière qui y brille, que par la vapeur qui en tempère l'éclat, a gravé à l'eau-forte une trentaine de paysages, tous fort recherchés, quelques-uns fort rares, et le prix en a quelquefois passé 500 francs.

On ne peut parler de Rembrandt, sans être étonné de la force et de la variété de son talent; il a fait de grandes compositions historiques, remarquables par la vérité de la couleur et la science du clair-obscur, des portraits si vrais par leur pose et d'un coloris si juste qu'on croit voir la nature même, des paysages simples comme le pays qu'il habitait, et dont le grand mérite est aussi dans l'imitation la plus vraie de la nature. Voilà le peintre. Voulons-nous maintenant considérer le graveur, nous verrons l'artiste employer alternativement, sans méthode aucune, l'eau-forte, le burin et la pointe sèche; nous le verrons retravailler et amener à bien une planche que d'autres auraient abandonnée, le premier travail étant gâté par un grave accident; nous le verrons faire de légères esquisses à l'eau-forte, puis des gravures très-chargées de noirs; nous le verrons enfin produire beaucoup, puisqu'on connaît de lui trois cent soixante dix-huit pièces dont plusieurs sont très-recherchées, quelques-unes d'une excessive rareté et beaucoup d'un prix très-élevé.

Ces illustres artistes, qui ont porté au plus haut degré de perfection la Gravure à

l'eau-forte, appartiennent, il est vrai, par leurs ouvrages, à un siècle dont nous n'avons pas à nous occuper; mais ils appartiennent, par la date de leur naissance du moins, à l'époque qui doit nous servir de limite. Nous dépasserons un peu cette limite, en ajoutant ici quelques courtes notices sur les plus habiles graveurs qui ont paru en Europe dans la première moitié du dix-septième siècle, ce grand siècle de la Gravure.

Wenceslas Hollar, né à Prague en 1607, a gravé des compositions, des portraits, des paysages, au nombre de plus de deux mille pièces, et l'on peut admirer le soin et le talent avec lesquels il sut allier l'eau-forte, le burin et la pointe sèche. Parmi les estampes les plus rares, on doit citer la *Reine de Saba venant visiter Salomon*, d'après Paul Véronèse, premier état, où le tableau est placé à terre dans la galerie de l'archiduc à Bruxelles, et où l'on voit paraître au-dessus du tableau plusieurs des portraits qui décoraient cette célèbre galerie; une *Vue du portail de la cathédrale d'Anvers*, première épreuve avec une seule ligne d'écriture au bas de la planche; un grand *calice*, d'après le dessin d'Holbein, dessin qui existait alors dans la collection du comte d'Arundel.

Corneille Visscher, né en Hollande vers 1610, un des plus habiles graveurs au burin, qui a gravé environ cent pièces. On recherche principalement le *Vendeur de mort aux rats* et la *Faiseuse de kouck*, espèce de crêpes que l'on vendait dans les rues en Hollande; les *Patineurs*, d'après Van Ostade; le portrait de André Winins, souvent désigné sous le sobriquet de *Deonison*, fils de Denis, et de l'*Homme au pistolet* (vendu six cents francs, en 1815); Guillaume de Ryck, oculiste à Amsterdam (vendu quatre cents francs, en 1811), et Gelius de Bouma, ministre du saint Évangile à Zutphen dans la Gueldre (vendu six cents francs, en 1811).

Étienne de la Bella, né à Florence en 1610, graveur à l'eau-forte, qui a presque toujours travaillé d'après ses propres dessins. La pièce la plus importante de cet artiste est une grande *Vue du Pont-Neuf;* les premières épreuves sont avant le coq sur le clocher de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Le prince Robert, Palatin du Rhin, neveu de Charles Ier, roi d'Angleterre, naquit en 1619: il est souvent désigné comme l'inventeur de la mezzo-tinte ou *manière noire;* mais il avait seulement importé en Angleterre, où il mourut en 1682, les procédés que lui fit connaître Louis de Siégen, officier au service du landgrave de Hesse-Cassel, né vers 1620. Ce genre de gravure a été exercé avec succès en Angleterre. Ils n'ont, l'un et l'autre, gravé que très-peu de pièces. On a du premier une grande figure à mi-corps, qui représente l'exécuteur de saint Jean-Baptiste, tenant une épée d'une main et de l'autre la tête du saint, d'après un tableau de Joseph Ribéra, dit l'Espagnolet; l'original se voit dans le palais de Schleissheim, à quatre lieues de Munich. Le second a gravé un portrait de la princesse Amélie de Hanau, veuve du landgrave Guillaume V.

Guillaume Faithorne, né à Londres en 1620, élève du peintre Péak; il voulut, ainsi

que son maître défendre les droits du roi Charles Ier et fut fait prisonnier par les rebelles à Bassing-House; puis, enfermé à Aldersgate. Il refusa de prêter serment à Cromwell et obtint la faveur de passer en France. Il y reçut des conseils de Philippe de Champaigne et de Robert Nanteuil, ainsi que des encouragements du célèbre amateur et collecteur d'estampes, l'abbé de Marolles. Il perfectionna son talent et fit des portraits en miniature et au crayon; il en grava aussi de fort remarquables; plusieurs sont très-estimés. Parmi ceux-ci, on doit citer les portraits du vicomte de Mordaunt, ardent partisan de Charles Ier; de Marguerite Smith, femme d'Édouard Herbert, ambassadeur en France, et de Françoise Bridges, comtesse d'Exeter. Ces trois beaux portraits sont gravés d'après Van Dyck. Dans une vente qui eut lieu à Londres en 1824, le premier fut vendu plus de mille francs; le second, treize cent cinquante francs, et le dernier, cinq cent cinquante francs.

Israël Silvestre, né à Nancy en 1621, sans être imitateur de Callot son concitoyen, a gravé à l'eau-forte, comme lui, un grand nombre de pièces, d'après ses propres dessins; ce sont des vues de Paris, de Nancy, de Fontainebleau et d'autres villes de France; des vues de Rome, de Naples et de Florence; plusieurs grandes pièces représentent, soit des maisons royales, soit des villes conquises par Louis XIV. Ces vues, au nombre de plus de mille, sont ornées de petites figures pleines de goût et touchées avec esprit. On cite comme très-rares une grande *vue de Lyon* et une *vue du Colysée* de Rome.

François de Poilly, le plus habile de cette famille, qui a fourni plusieurs graveurs au burin, naquit à Abbeville en 1622. Il semble avoir eu quelque prédilection pour Raphaël, dont il a imité la pureté dans son dessin et la grâce dans l'expression de ses figures. Ses estampes et ses portraits dépassent le nombre de quatre cents; on remarque surtout deux Sainte-Famille, d'après deux petits tableaux de Raphaël, qui sont au Musée du Louvre, et que l'on désigne sous les noms de la *Vierge au voile* et de la *Sainte Famille au berceau;* l'*Adoration des bergers*, d'après Guido Reni; et parmi les portraits, Louis XIV jeune, d'après Nocret; Abraham Fabert, d'après L.-Ferdinand Helle; le cardinal Mazarin, d'après Mignard, etc.

Jean Pesne, né à Rouen en 1623, peintre et graveur à l'eau-forte, n'a gravé d'après ses tableaux que quatre portraits, mais il a gravé quatre-vingt-dix pièces d'après les tableaux ou les dessins de Poussin, son compatriote. Il a su rendre avec une grande perfection l'esprit et le caractère de ce maître. Les *Sept Sacrements*, que Poussin avait peints pour M. de Chanteloup, sont gravés de la même grandeur que les tableaux, ce qui a nécessité de les faire en deux planches. Ces pièces, très-recherchées par les artistes, ont été tirées à grand nombre, et les cuivres, qui existent encore, font partie de la Calcographie du Musée du Louvre. D'autres pièces très-estimées, mais qui ne sont rares qu'avec certaines remarques caractérisant les premières épreuves, sont : *Esther devant Assuérus*, le *Ravissement de saint Paul*, le *Testament d'Eudamidas*, le *Portrait du Poussin* et plusieurs Sainte-Famille.

Nicolas Berghem et Paul Potter, tous deux habiles peintres d'animaux, tous deux

ont gravé à l'eau-forte et de la manière la plus spirituelle quelques études de vaches et de moutons. Le premier est né à Harlem en 1624 et a vécu cinquante-neuf ans; l'autre, né en 1625, est mort avant trente ans : le premier, toujours heureux, toujours gai, a produit beaucoup de tableaux, très-recherchés malgré leur nombre, et cinquante-six eaux-fortes, parmi lesquelles on remarque la *Vache qui s'abreuve*, assez grande pièce, et plusieurs autres études; le second, toujours languissant et mort jeune, n'a laissé que peu de tableaux et dix-huit eaux-fortes, représentant des *vaches* et des *chevaux*, et dont les bonnes épreuves se payent des prix très-élevés.

Jérémie Falk, né à Dantzig en 1629, graveur au burin; il vint à Paris fort jeune et reçut les conseils de Chauveau, graveur à l'eau-forte, plus remarquable par le nombre de ses estampes et de ses vignettes que par leur mérite réel. Falk devint pourtant un habile buriniste, et ses gravures peu nombreuses sont estimées.

Robert Nanteuil, né à Reims en 1630, est un de ces artistes remarquables par la variété de ses connaissances et la supériorité de son talent; à quinze ans, ses études étaient terminées, et c'est lui qui grava la *Sainte Famille*, qui, selon l'usage de ce temps, orna sa Thèse de philosophie. Nanteuil grava au burin un grand nombre de portraits, la plupart peints ou dessinés par lui, souvent au pastel, ou bien à la mine de plomb sur vélin et légèrement rehaussés de quelques couleurs sur les lèvres, les joues et les yeux. Ses dessins sont devenus rares; mais les gravures, au nombre de deux cent seize, dont trente-deux de grandeur naturelle, se rencontrent fréquemment; quelques-uns de ses portraits cependant ont été portés à des prix très-élevés. Nanteuil travaillait sans doute avec facilité; on pourrait s'étonner de voir tant de belles planches, toutes au burin, gravées par un seul homme, mort à quarante-huit ans; mais il faut dire que, pressé par les personnes qui désiraient avoir leurs portraits, il s'est fait aider dans les parties accessoires par Regnesson, son maître et son beau-frère, Nicolas Pitau, Pierre-Simon et Corneille Vermeulen. On doit encore remarquer qu'il a fait plusieurs portraits du même personnage : on en connaît dix-sept qu'il a gravés deux fois; six, trois fois; il a gravé quatre fois le portrait de Perefixe, archevêque de Paris; cinq fois l'archevêque de Reims, Charles-Maurice Letellier; six fois le grand Colbert, son concitoyen; dix fois celui du ministre Michel Letellier; onze fois Louis XIV et quatorze fois le cardinal Mazarin.

Abraham Blateling, né à Amsterdam en 1634, graveur au burin et en mezzo-tinte; parmi ses portraits gravés à l'eau-forte et au burin, on recherche surtout ceux de l'amiral Kortenaer, d'après Vander Helft; de Corneille de Witt, d'après Sorg; de l'amiral Tromp, d'après Lely; de l'amiral Ruyter, etc. Le plus rare de tous est celui de Pierre Schout à cheval, mal à propos désigné sous le nom de *Moelman*, et quelquefois sous celui du *Cavalier;* mort à vingt-neuf ans, Pierre Schout, chanoine d'Utrecht, était sans doute amateur des beaux-arts, puisque quatre artistes célèbres lui ont consacré leur talent : la figure est peinte par Pierre Netscher; le cheval est de Wouwermans; le paysage est peint par Wynants, et la gravure est aussi d'un homme habile.

Jean Vischer, né à Amsterdamen 1636, ne s'est pas élevé à la même hauteur que son frère Corneille ; il a cependant gravé à l'eau-forte de très-beaux paysages d'après Berghem.

Antoine Masson, né à Orléans en 1636, est un des graveurs français les plus remarquables. Il s'est servi, avec la même habileté, du burin et de la pointe sèche, et il a fait plusieurs chefs-d'œuvre, parmi lesquels on remarque les *Pèlerins d'Emmaüs*, d'après le tableau du Titien, qui est au Musée de Pavie. Les belles épreuves de cette estampe se payent deux cents francs. Les portraits gravés par lui sont nombreux : les plus beaux sont Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, d'après Mignard, dont une belle épreuve a été payée trois cents francs en 1812; le portrait de Guillaume de Brisacier, secrétaire des commandements de la reine Anne d'Autriche, d'après Mignard, dont les épreuves avant la lettre se payent plus de deux cents francs. On recherche aussi les portraits de la duchesse de Guise et du médecin Marin Cureau de La Chambre, tous deux d'après Mignard; enfin, celui de Gaspard Charrier, prévôt des marchands à Lyon en 1664, peint par Blanchet, et dont la figure est gravée d'une seule taille en spirale commençant par le bout du nez, ce qui n'ôte pas l'effet ni le mérite de cette gravure. Nous sera-t-il permis de rapporter ici une particularité relative à la grand'-mère de ce prévôt des marchands de Lyon, Gabrielle Dufour, laquelle, en 1659, était âgée de quatre-vingt-cinq ans, avait eu dix-neuf enfants du même lit, et s'était vue aïeule de quatre-vingt-dix enfants, bisaïeule de trente-deux et trisaïeule de six, sans compter vingt-et-un gendres ou brus, ce qui portait sa progéniture à cent soixante-huit personnes.

Sébastien Leclerc, né à Metz en 1637, dessinateur et graveur à l'eau-forte, n'est pas un artiste qui ait produit un aussi grand nombre de planches. D'abord ingénieur et connaissant parfaitement la perspective et l'architecture, il composait avec une facilité extrême vignettes, fleurons, lettres grises ou estampes, et les gravait avec un esprit infini. Jombert, dans son Catalogue des estampes de ce maître, catalogue formant deux volumes in-8°, a décrit trois mille cent quatre-vingt-dix pièces, sans compter les changements, les différences et les remarques, ce qui fait monter l'œuvre de Sébastien Leclerc à trois mille six cent treize pièces.

La plus grande partie de ces pièces se trouve disséminée dans beaucoup d'ouvrages imprimés, mais il y en a quelques-unes qu'on recherche plus particulièrement, comme étant des compositions animées d'un grand nombre de figures, telles que les *Funérailles du chancelier Seguier dans l'église de l'Oratoire*, en 1672, pièce qui lui servit pour son entrée à l'Académie, à qui elle fut présentée par le peintre Charles Lebrun; le *Mai des Gobelins en* 1683; l'*Apothéose d'Isis*, 1693; l'*Académie des Sciences*, et l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*.

Nous ne devons pas omettre ici le nom d'Adrien Van Velde, né à Amsterdam en 1639, habile peintre d'animaux. Ses tableaux sont fort recherchés et d'un grand prix, parce que, indépendamment de leur mérite, ils sont rares, le peintre étant mort à trente-trois ans. Comme graveur, nous rapporterons ce qu'en dit Bartsch, dont le

jugement ne peut être infirmé : « On ne voit rien à mettre au-dessus, pour la correction du dessin, la vérité des caractères des animaux, leurs attitudes, la justesse des muscles et la perfection soignée du plus petit détail. » Plusieurs de ses eaux-fortes sont très-rares. A la vente de M. Rigal, en 1811, deux petites pièces, inconnues à Bartsch et considérées comme uniques, ont été vendues neuf cent cinquante francs chacune. Ces deux pièces venaient du cabinet de M. Van Leyden fils, et ont été acquises pour le cabinet du duc de Saxe-Techen, appartenant aujourd'hui au prince Charles. Elles représentent une *Fileuse parlant à un paysan* et un *Cavalier parlant à deux chasseurs.*

Enfin, nous ne terminerons pas cette rapide esquisse, sans citer encore deux graveurs français également célèbres, que l'on doit placer l'un et l'autre au premier rang, quoiqu'ils aient deux manières bien différentes. Tous deux travaillèrent à Paris à la même époque, tous deux gravèrent plusieurs des compositions du célèbre peintre Lebrun, et, si l'un donna plus de couleurs à ses estampes que n'en avait la peinture originale, l'autre sut améliorer le dessin du maître en lui donnant plus de grâce et plus de pureté; tous deux enfin portaient le nom de Gérard; nés à un an de distance, leur mort s'est suivie à deux ans près. Gérard Édelinck naquit à Anvers en 1639, et Girard Audran, à Lyon, en 1640. Édelink eut un frère et un fils, graveurs de médiocre talent; Audran, fils et neveu de graveurs estimés, eut plusieurs neveux et petits-neveux qui se sont distingués comme lui, quoique à un degré inférieur, dans l'art de la Gravure.

A. DUCHESNE,
Conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris.

(H. Jansen.) Essai sur l'origine de la Gravure en bois et en taille-douce, et sur la connaissance des estampes des quinzième et seizième siècles, où il est parlé de l'origine des cartes à jouer, etc.; suivi de recherches sur l'origine du papier. *Paris*, 1808, 2 vol. in-8, fig.

Will. Young Ottley. An inquiry into the origin and early history of Engraving, upon copper and in wood; with an account of engravers and their works, from the invention of Chalcography by Maso Finiguerra to the time of Marc Antonio Raimondi. *London*, 1816, 2 vol. in-4, fig.

Gianfranc. Galeani Napione. Delle origine delle stampe e delle figure in legno ed in rame. Voy. cette dissert. dans les *Mém. de l'Acad. impér. des sciences, littérat. et beaux-arts de Turin*, année 1805.

J. Evelyn. Sculptura, or the history and art of Chalcography and Engraving in copper. *London*, 1663, in-12.

Voy. aussi, dans le t. II du Journal des arts de De Murr, une histoire de la Gravure jusqu'au temps d'Albert Durer, en allemand.

Sculptura historico-technica, or the history and art of Engraving, extracted from Baldinucci, Florent Lecomte, Faithorne, etc. *London*, 1747, in-4.

Réimpr. plusieurs fois.

P. Mar. Gault de Saint-Germain. Annales de la Calcographie générale, ou Histoire de la Gravure ancienne et moderne, française et étrangère. *Paris*, 1806-07, in-8, fig.

Voy. aussi le *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et Gravure*, par Florent Lecomte (*Par.*, 1699, 3 vol. in-12).

T. B. Émeric David. Discours historique sur la Gravure en taille-douce et en bois. *Paris*, 1809, in-8.

Impr. d'abord en tête du *Musée français* de Robillard et Laurent; réimpr. dans le *Mag. encyclop.* en 1807, et à la suite de l'*Hist. de la Peinture au Moyen Age* (Par., 1842, in-18).

Le major H. (Humbert). Abrégé historique de l'origine et des progrès de la Gravure et des estampes en bois et en taille-douce. *Berlin*, 1752, in-8 de 62 p.

Abr. Bosse. Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols. *Paris*, 1645, in-8, fig.

Souvent réimpr.

P. Sim. Fournier. Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois. *Paris*, 1758, in-8.

J.-M. Papillon. Traité historique et pratique de la Gravure en bois. *Paris*, 1766, 3 tom. en 2 vol. in-8, fig.

La 1re édit. avait paru anonyme, sous ce titre : *Hist. de la Gravure en bois et des graveurs fameux, tant anciens que modernes, qui l'ont pratiquée* (Par., 1736, in-12).

Jos. Heller. Geschichte der Holzschneidekunst. *Bamberg*, 1823, in-8, fig.

Fr. V. Rumohr. Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. *Leipzig*, 1837, in-8 de 138 p. fig.

— Hans Holbein der jüngere in seinem Verhaltniss zum deutschen Formschnittwesen. *Leipsig*, 1836, in-8 de 127 p.

Voy., du même auteur, une réplique aux objections que cet écrit avait suggérées à un connaisseur anonyme : *Auf veranlassung un in erwiederung*, etc. (Ibid., 1836, in-8 de 37 p.)

John Jakson. History of wood-Engraving, including a treatise on wood-Engraving historical and practical. *London*, 1839, gr. in-8, fig.

J.-Bapt. Jackson. Essay on the invention of Engraving and printing in chiaroscuro. *London*, 1754, fig. en couleur.

Voy. aussi un mém. sur les ouvrages en camayeu dans le *Journ. économ.*, novemb. 1751.

Léon de Laborde. Histoire de la Gravure en manière noire. *Paris*, 1839, gr. in-8, fig.

P. Ph. Ch. (Choffard.) Notice historique sur l'art de la Gravure en France. *Paris*, an XII (1804), in-8.

Reproduite, en 1809, en tête de la nouv. édit. du *Dict. des graveurs*, par Basan.

Voy. aussi l'*Essai sur l'origine et les avantages de la Gravure*, par Ch.-Ét. Gaucher (*Par.*, an VI, in-8).

(C. H. de Heineken.) Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la Gravure et sur les premiers livres d'images. *Leips.* et *Vienne*, 1771, in-8, fig.

— Nachrichten von Kunstlern und Kunstschachen. *Leipzig*, 1768-71, 2 vol. in-8, fig. — Neue Nachrichten, *Dresd.*, 1786, in-8, fig.

W. Gilpin. Essai sur les gravures, trad. de l'angl. par le baron de B. (Blumenstein). *Breslau*, 1800, gr. in-8, fig.

Georg. Cumberland. An essay on the utility of collecting the best works of the ancient engravers of the italian school. *London*, 1827, in-4.

A. Zanetti. Le premier siècle de la Calcographie, ou Catalogue des estampes du cabinet du comte Cicognara. *Venise*, 1837, in-8.

Léop. Cicognara. Memorie spettanti alla storia della Calcografia. *Prato*, 1831, in-8 avec atl. in-fol. de 16 pl.

Fil. Baldinucci. Cominciamento e progresso dell' arte di intagliare in rame, con le vite de' molti piu eccellenti maestri della stessa professione. *Firenze*, 1686, in-4.

Réimpr. avec des notes et des addit. de Manni (*Fir.*, 1767, in-4). Trad. aussi en angl.

Pietr. Zani. Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi dell' incisione in rame in legno, e sposizione dell' interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra. *Parma*, 1802, gr. in-8, fig.

Voy. aussi ce qui a rapport à la Gravure, dans le grand ouvrage de l'auteur : *Encicloped. metod. crit. ragionata delle belle arti* (Parma, 1819-28, 29 vol. in-8).

Franz Xaver Stoger. Zwei der altesten deutschen Druckdenkmaler, beschrieben und neuem aldruch mitgetheilt. *Munchen*, 1838, in-8, fac-sim.

Jean Duchesne aîné. Essai sur les vieilles gravures des orfèvres florentins du quinzième siècle. *Paris*, 1826, in-8, fig.

De Reiffenberg. La plus ancienne gravure connue avec une date. Mémoire. *Bruxelles*, 1845, in-4 de 30 p., fac-simile.

Voy. aussi *Un dernier mot sur l'estampe de 1423, et quelques mots sur la Gravure* (Bruxelles, 1846, in-4 de 24 p., fig.).

Fr. Basan. Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la Gravure. *Paris*, 1789, 2 vol. in-8, fig.

La 1re édit. est celle de 1767, 2 vol. in 12.

(C. H. de Heineken.) Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés. *Leipzig*, 1788-90, 4 vol. in-8. (A.-Dis.)

Huber. Notice générale des graveurs et des peintres, précéd. de l'histoire de la Gravure et de la Peinture. *Leipzig*, 1787, in-8.

Huber et C. C. H. Rost. Manuel des curieux et des amateurs de l'art, ou Notice des graveurs et de leurs principaux ouvrages. *Zurich*, 1797-1808, 9 vol. p. in-8.

Gio. Gori Gandellini. Notizie istoriche degli intagliatori, sec. ediz. col proseguimento dell' opera dal P. Luigi de Angelis. *Siena*, 1808-16, 15 vol. in-8, fig.

La 1re édit., 1771, ne forme que 3 vol. in-8, fig.

Jos. Heller. Praktiches Handbuch für Kupferstich Sammler. *Bamberg*, 1823-36, 3 part. in-8.

J. H. von Wessenberg. Die christlichen Bilder, ein beforderungsmittel des christlichen Sinnes; neue Ausg. *Constanz.*, 1831-32, 2 vol. in-8, fig.

G. Vertue. Catalogue of engravers who have been born or resided in England, digested by Horace Walpole, from the mss. of G. Vertue. *Strawberry-Hill*, 1763, p. in-4.

Cet ouvrage fait partie des *Anecd. of painting in England* (Strawberry-Hill, 1762-71, 5 vol. p. in-4, fig.); réimpr. plusieurs fois.

Will. Young Ottley. Notice of engravers, and their works, being the commencement of a new dictionary, etc. *London*, 1831, in-8, t. I.

Jos. Strutt. Biographical dictionary, containing an historical account of all the engravers. *London*, 1785-86, 2 vol. gr. in-4, fig.

M. Bryan. Biographical and critical dictionary of painters and engravers, with the cipers, monograms, and marks used by each engraver and list of their works. *London*, 1816, 2 vol. in-4.

J. Rod. Fuessli. Catalogue raisonné des meilleures estampes gravées d'après les artistes les plus célèbres de chaque école (flam. et ital.) *Zurich*, 1798-1806, 4 vol. in-8.

Joubert. Manuel de l'amateur d'estampes, précédé d'un essai sur le génie considéré comme principe des beaux-arts; de recherches sur la découverte et l'époque de l'impression des estampes; d'un coup d'œil général sur l'état de la Gravure en Europe, etc. *Paris*, 1820-21, 3 vol. in-8.

J. C. L. M. (Musseau.) Manuel des amateurs d'estampes, contenant : 1° Notice sur la Gravure et conseils pour former une bonne collection d'estampes; 2° notice sur les principaux graveurs et amateurs; 3° notice sur les différentes manières de graver, etc. *Paris*, 1821, in-12.

Ad. de Bartsch. Le Peintre graveur. *Vienne*, 1803-21, 21 vol. in-8, fig.

Voy. un supplément à cet ouvrage, dans le suivant : *Beitrage zur Kunstgeschichte* von Jos. Heller (*Bamberg*, 1825-28, 2 vol. in-8, fig.)

Ch. Le Blanc. Manuel de l'amateur d'estampes, conten. : 1° un dictionnaire des graveurs de toutes les nations; 2° un répertoire des estampes à monogrammes; 3° un dictionnaire des monogrammes, etc., précédé de considérations sur l'histoire de la Gravure. *Paris*, 1850 et suiv., in-8. (En publication.)

A. P. F. Robert Dumesnil. Le Peintre graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française *Paris*, 1835 et suiv., in-8, I à VII.

Ad. de Bartsch. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Lucas de Leyde. *Vienne*, 1798, in-8.

Catalogue de l'œuvre d'Albert Durer, par un amateur. *Dessau*, 1806, in-8.

Rob. Zach. Becker. Gravures en bois des anciens maîtres allemands, tirées des planches originales, par Jean Albe Derschau, publ. avec un discours sur la nature et l'histoire de la Gravure en bois, allem. et franç. *Gotha*, 1807-17, in-fol., fig.

Rud. Weigel. Holzschnitte beruhmter meister. *Leips.*, 1850, in-fol., fig. s. b. (En publication.)

(Fr. Husson.) Éloge historique de Callot. *Bruxelles*, 1766, in-8.

Voy. aussi l'*Éloge hist. de Callot* par Des Maretz (Nancy, 1828, gr. in-8).

Ch. Ant. Jombert. Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Étienne la Belle, avec sa vie trad. de l'ital. (de Ph. Baldinucci). *Paris*, 1772, in-8.

J. Fréd. Christ. Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogriphes, rébus, etc., sous lesquels les plus célèbres peintres, graveurs et dessinateurs ont designé leurs noms; trad. de l'allem. (par Sellius). *Paris*, 1750 ou 1754, in-8, fig.

(J. P. Baverel et Malpé.) Notices sur les graveurs qui nous ont laissé des estampes marquées de monogrammes, chiffres, rébus, lettres initiales, etc. *Besançon*, 1808 ou 1817, 2 vol. in-8, fig.

Jos. Heller. Allgemeines und vollstandiges monogramenlexicon, enthaltend die bekannten, zweifelhaften, etc. *Bamberg*, 1831, in-8, fig.

Fr. Brulliot. Dictionnaire des Monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc., par lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms. Nouv. édit. augm. *Munich*, 1832-34, gr. in-4, fig.

La 1re édit. avait paru en 1817, fig., et la *suite* en 1820.

Mich. de Marolles. Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce. *Paris*, 1666, in-8. — Autre Catalogue. *Ibid.*, 1672, in-8, fig.

(Bart. Benincasa.) Descrizione della raccolta di stampe del conte Jacopo Durazzo, esposta in una dissertazione sull' arte dell' Intaglio a stampa. *Parma*, 1784, in-4.

Ant. Marsand. Il fiore dell' arte dell' Intaglio nelle stampe, con singolare studio raccolte da L. Gaudio. *Padova*, 1823, in-4, fig.

Malaspina, di Sannazaro. Catalogo di una raccolta di stampe antiche, compilato dallo stesso possessore. *Milano*, 1824, 5 vol. in-8, fig.

Voy. une multitude de catalogues d'estampes, rédigés avec beaucoup de soin pour les ventes publiques, depuis plus d'un siècle, dans tous les pays de l'Europe, notamment par Mariette, Basan, Gersaint, Regnault de Lalande, Defer, etc., en France; par Huber, Bartsch, Frenzel, en Allemagne, etc.

J. Duchesne. Notice des estampes exposées à la Bibliothèque du Roi, conten. des recherches historiques et critiques sur les estampes et sur leurs auteurs, précéd. d'un traité sur l'origine, l'accroissement et la disposition du Cabinet des estampes. *Paris*, 1819-23, in-8.

— Voyage d'un Iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre. *Paris*, 1834, in-8.

Voy. enfin, dans notre ouvrage, les chap. Peinture, Orfévrerie, Cartes a jouer, Imprimerie, et leurs Bibliographies.

Ferdinand Seré del. Bisson et Cottard sc.

Réduction *fac-simile* de la plus ancienne gravure avec date connue, découverte par M. de Reffeimberg.
(Bibliothèque Royale de Bruxelles.)

F. Seré direxit.

Ferdinand Seré del Bisson et Cottard sc.

ORIGINES DE LA GRAVURE.

D'après l'original, conservé au Cab. des Estampes, de la Bibl. Nat. de Paris.

F. Seré direxit.

Ferdinand Seré del. Bisson et Cottard sc

ORIGINES DE LA GRAVURE.

D'après l'original, conservé au Cabinet des Estampes, de la Bibl. Nat. de Paris

F. Seré direxit.

Ferdinand Seré del. Bisson et Cottard sc.

ORIGINES DE LA GRAVURE. — ITALIE.

Fac-simile d'après l'original, conservé au Cab. des Est., de la Bibl. Nat. de Paris.

F. Seré direxit

Ferdinand Sere del. Bisson et Cottard sc.

ALLEMAGNE.

Fac-simile d'un fragment de gravure sur bois par Burgmayer

F. Sere direxit.

C. OGIER, DEL.

A. BISSON ET COTTARD, EXC

Lettres B et D de l'Alphabet grotesque du Maître de 1466 (calques des originaux). Bibl. roy., Cab. des Estampes.

(Voir à la table des planches : LETTRES ANTHROPOMORPHIQUES).

F. SERÉ, DIREXIT.

C. Ogier, del.

A. Bisson et Cottard exc.

LETTRES F. ET G. DE L'ALPHABET GROTESQUE DU MAITRE DE 1466 (Calques des originaux). Bibl. roy., Cab. des Estampes.

(Voir à la Table des Planches : LETTRES ANTHROPOMORPHIQUES)

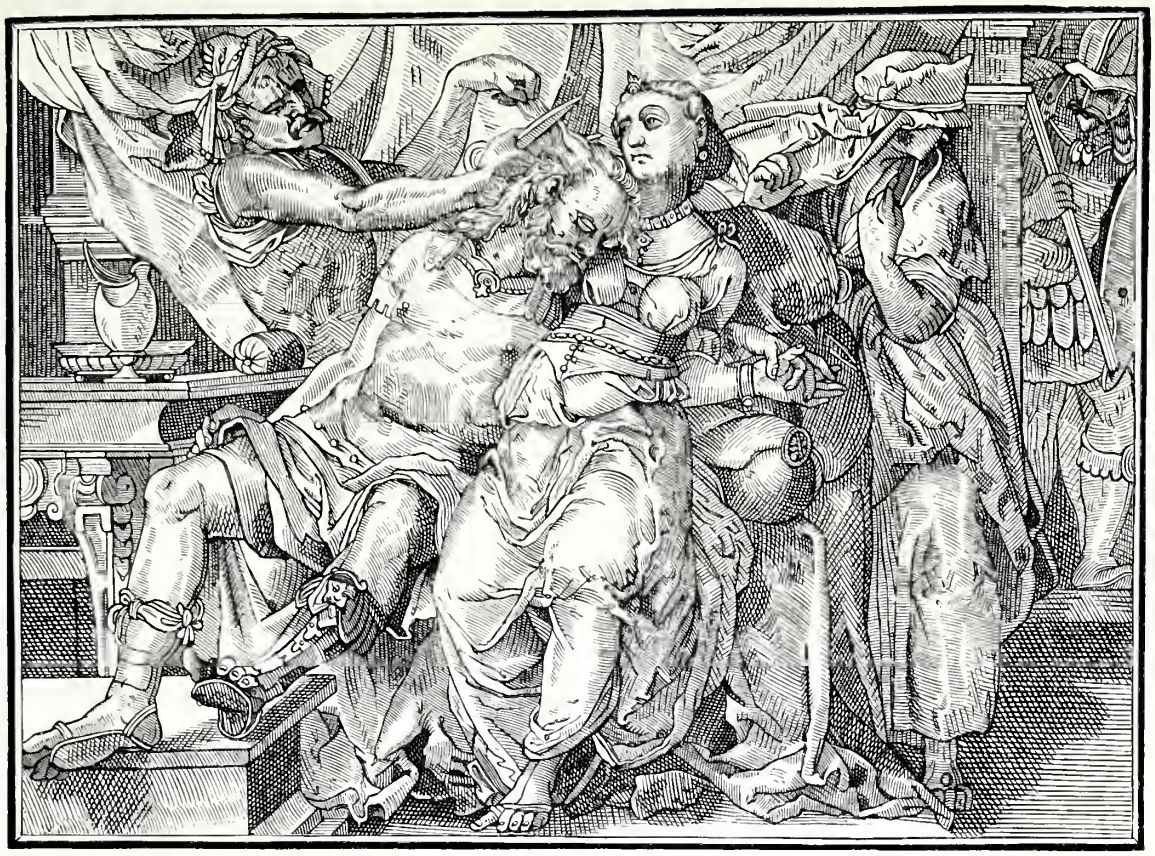
F. SERÉ, DIREXIT.

H. SOLTAU, DEL. A. BISSON, EXC.

1519.

(Bibl. royale, Cab. des Est. Vieux maîtres en bois, t. 4, f° 70. Œuvre de Hans Baldung, dit Grun.)

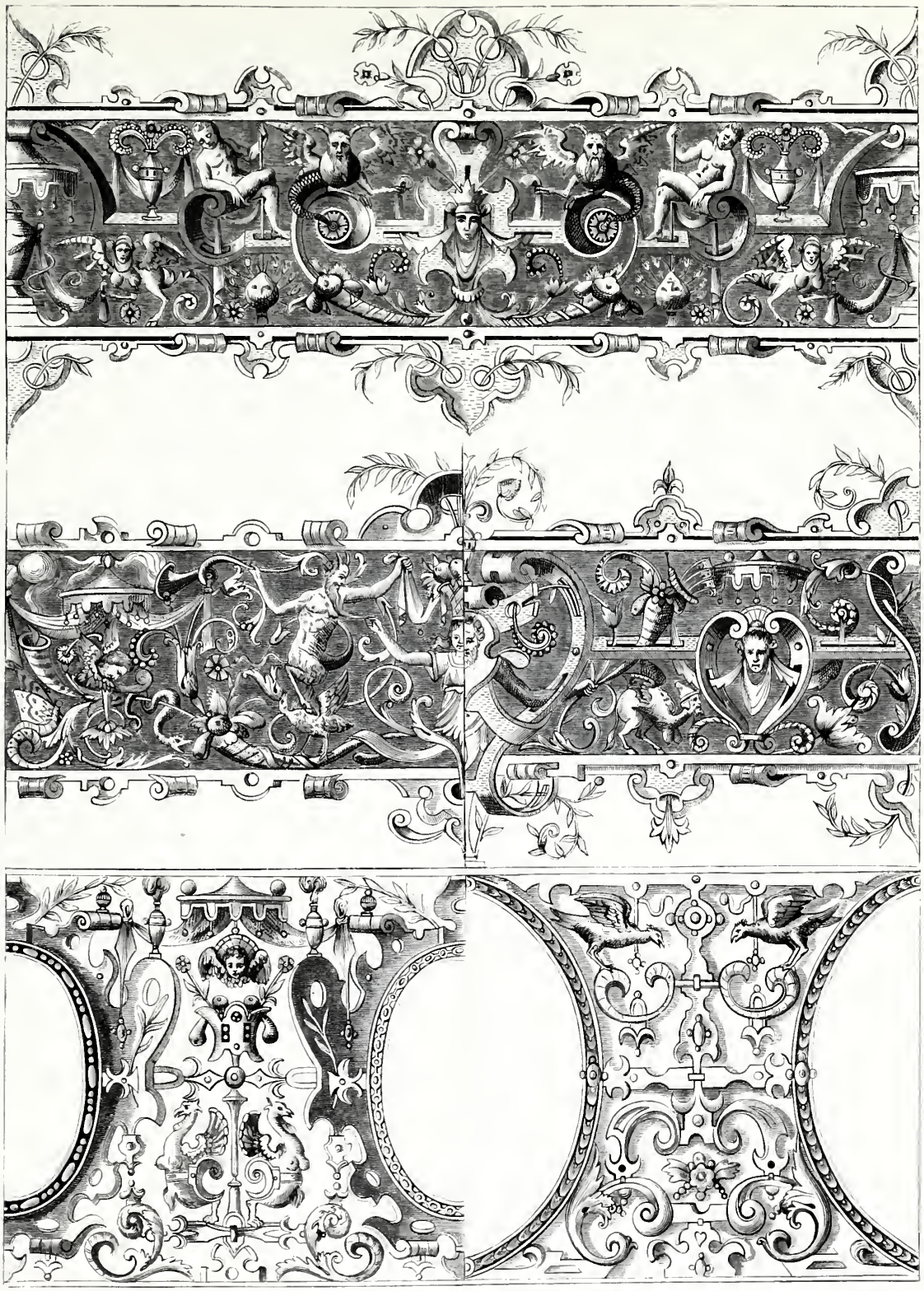
F. SERÉ, DIREXIT.



H. SOLTAU, DEL. A. BISSON ET COTTARD, EXC.

Gravures extraites d'un Flavius Josèphe, imprimé en 1574.

F. SERÉ, DIREXIT.



CH OGIER, DEL. A. BISSON ET COTTARD, EXC.

Th. de Bry. XVIe siècle

(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.)

F. SERE, DIREXIT.

A. Cabasson del. F. Serè direxit.

XVIe SIÈCLE.

Fac-simile de gravures de J. Ammon, tirées de : *De Artibus illiberalibus et mechanicis*, etc.

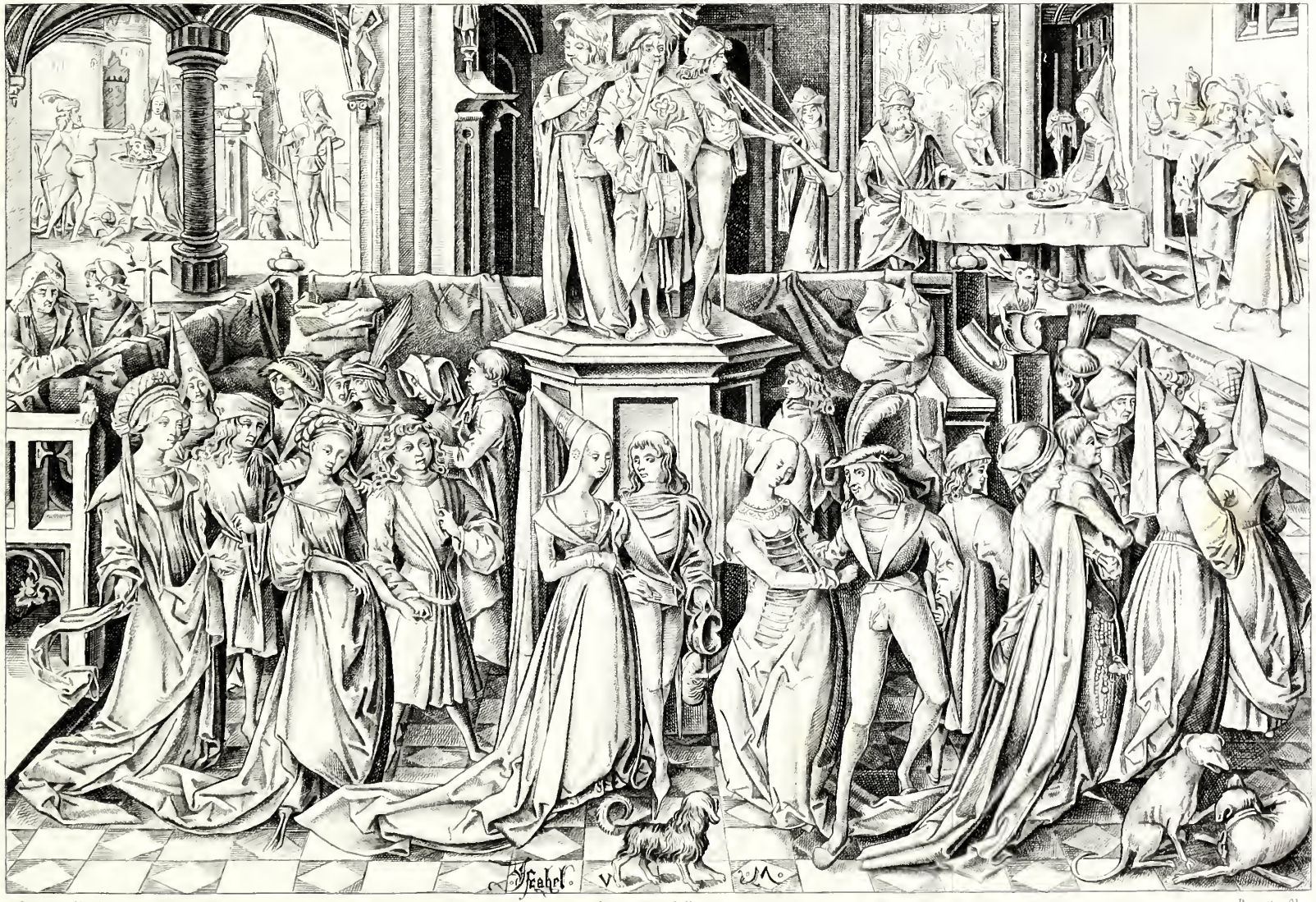
(Bibl. nat. de Paris. — Cab. des Estampes.)

Ferdinand Seré del. Imprimé par Plon frères.

JEAN LUTMA, orfévre de Groningue.

Gravé par Rembrandt.

F. Seré direxit.



A. Racinet fils del. Imprimé par L. Henry. Rosotte fils.

L'HÉRODIADE,

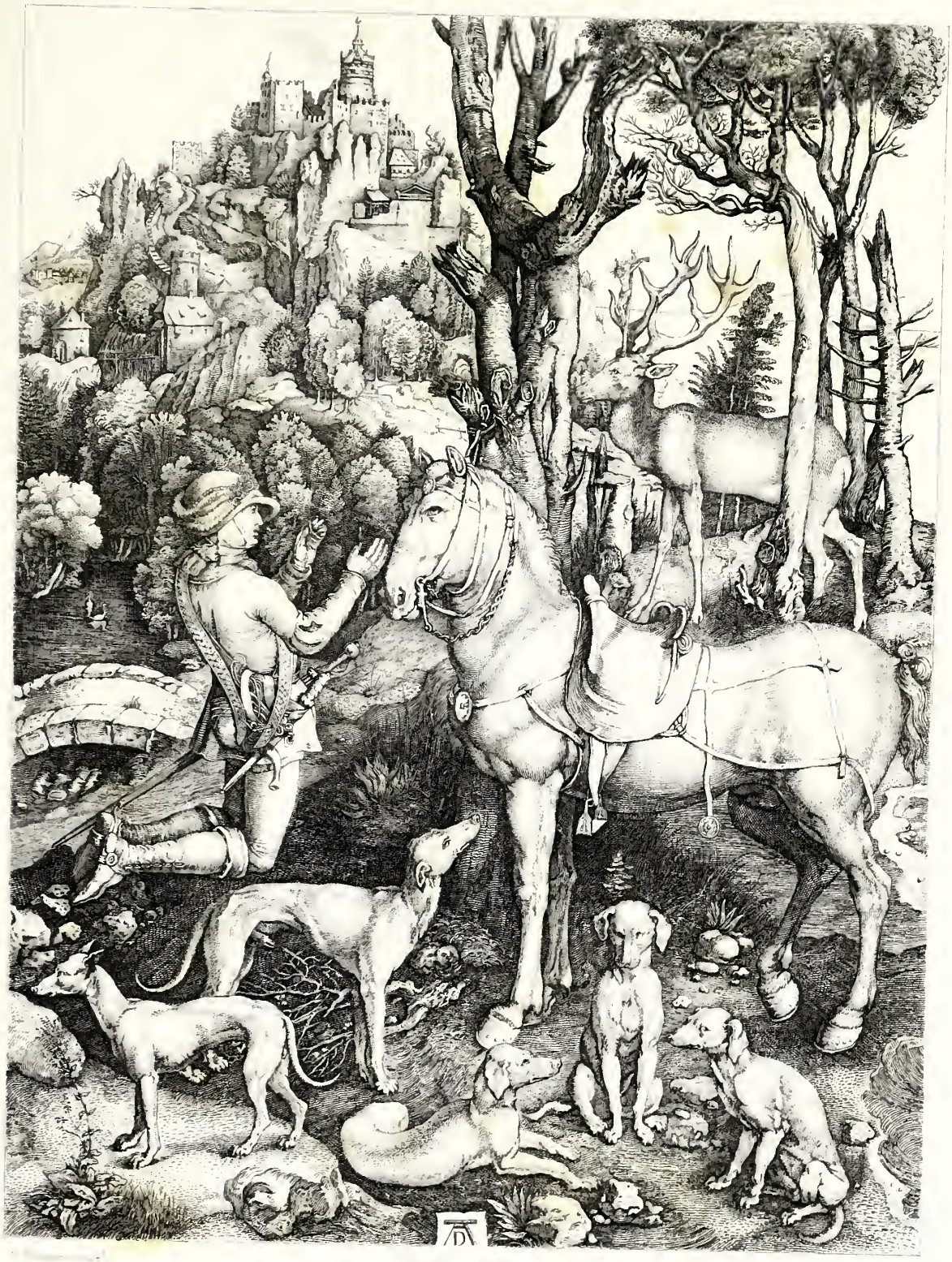
Gravure sur cuivre par Israhel van Meckel

L Delaistre sculp^t

Imprimé par [illegible]

FERDINAND Ier FRÈRE DE CHARLES-QUINT

Gravé par Barthélemy-[illegible]



P. WOEIRIOT
F.

Rivaud del. Chrétien Lemercier [illegible]

PLAQUE TUMULAIRE EN CUIVRE dans l'Eglise de Minster
[illegible]

A. Racinet fils del

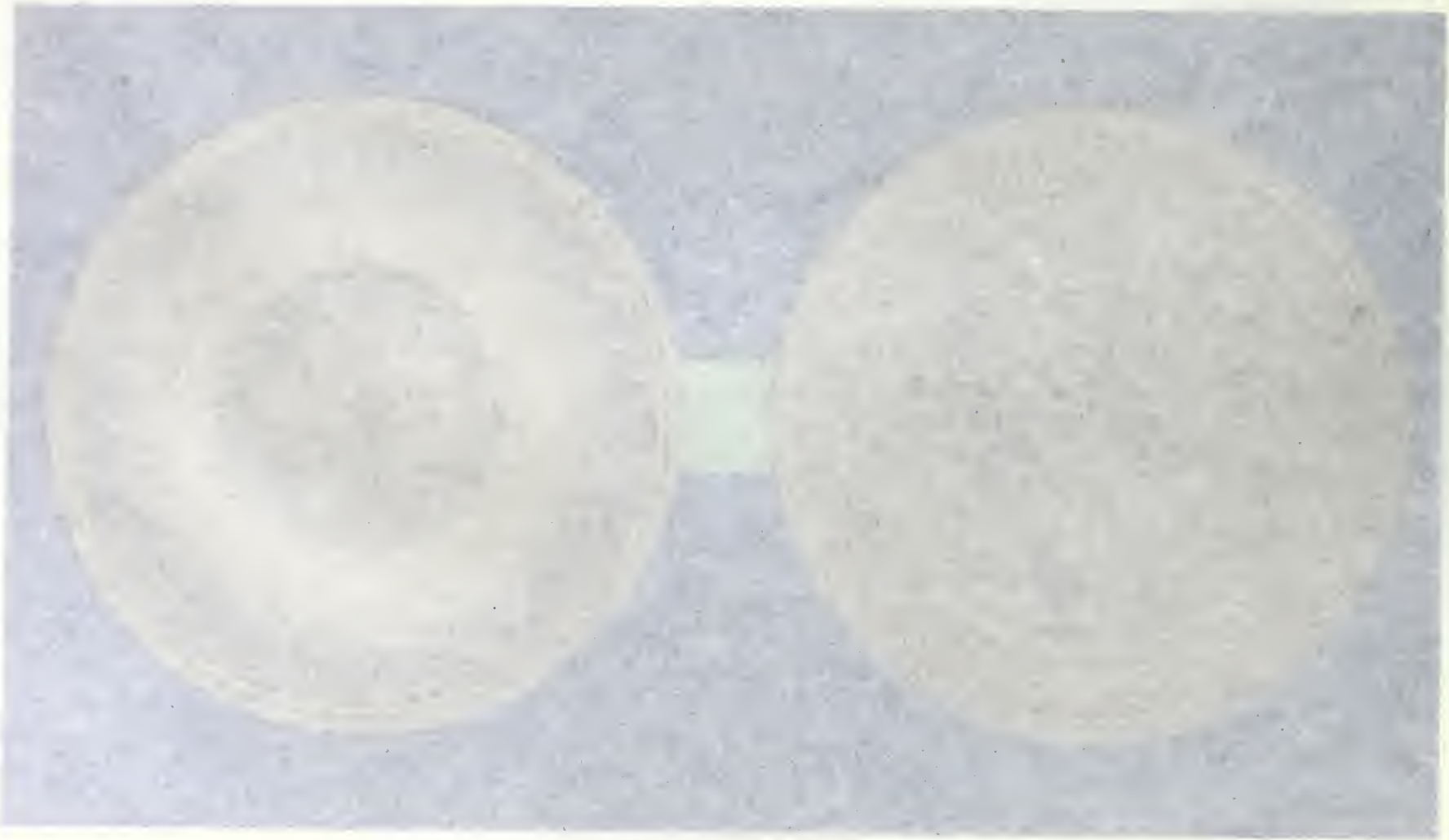
Imprimé par Plon freres

SCEAUX DE DIVERSES ÉPOQUES.

Ferdinand Séré del. — Chromolith. Lemercier à Paris. — Regamey, lith.

SCEAU EN CIRE ROUGE (XVe SIÈCLE)
appendu à un titre en parchemin de la Bibliothèque de Rouen. (Fonds Leber.)

F. Séré direxit



Ferdinand Séré del. Chromolith. Lemercier à Paris. H. Moulin lith.

GRAND SCEAU EN OR DE LOUIS XII ROI DE FRANCE.
d'après l'original au Cab. des Med. de la Bibl. Nat. de Paris.

F. Séré direxit

A. Rivaudier Chromolith. Lemercier à Paris H. Moulin lith.

SCEAUX DES CORPORATIONS DE BRUGES

Suspendus à une pièce de l'année 1356 (obscurité) aux Archives de la Ville de Bruges. *Cire Verte*

1 Les Bouchers _ 2 Les Cordiers _ 3 Les Couvreurs _ 4 Les Chapeliers _ 5 Les Charrons

6 Les Maréchaux _ 7 Les Couvreurs en Paille _ 8 Les Orfèvres

9 Les Potiers d'Etain _ 10 Les Charpentiers

F. Sève direxit

A. Rivaud del. — Chromolith. Lemercier à Paris — H. Moulin lith.

SCEAUX DES CORPORATIONS DE BRUGES

Suspendus à une pièce de l'année 1350 conservée aux Archives de la Ville de Bruges *(Cure Verte)*

11 Les Bateliers — 12 Les Plafonneurs — 13 Les Boulangers — 14 Les Tonneliers — 15 Les Gantiers — 16 Les Meuniers — 17 Les Corroyeurs — 18 Les Scieurs — 19 Les Tourneurs — 20 Les Barbiers — 21 Les Menuisiers

F. Seré direxit.

IMPRIMERIE.

lus de quinze villes ont revendiqué l'honneur d'avoir vu naître l'Imprimerie, et les écrivains qui se sont appliqués à rechercher l'origine de cette invention admirable, loin de se mettre d'accord sur un seul point de la question, n'ont fait que l'embrouiller en s'efforçant de l'éclaircir. Aujourd'hui cependant, après plusieurs siècles de controverses savantes et passionnées, il ne reste, de tant de systèmes contradictoires, que trois systèmes en présence, avec trois noms de villes, quatre noms d'inventeurs et trois dates différentes : les trois villes sont Harlem, Strasbourg et Mayence; les quatre inventeurs, Laurent Coster, Gutemberg, Faust et Schoiffer; les trois dates, 1420, 1440, 1450. A notre avis, ces trois systèmes, que l'on prétend exclure l'un par l'autre, doivent se fondre en un et se combiner chronologiquement, de manière à représenter les trois époques principales de la découverte de l'Imprimerie.

On peut dire que l'Imprimerie existait en germe parmi les connaissances et les usages de l'antiquité. Les inscriptions gravées en creux ou en relief sur pierre, sur bois ou sur métal, servaient souvent à reproduire des empreintes avec une matière malléable, comme la terre grasse, la cire, etc. : les médecins oculistes marquaient ainsi leurs onguents; les boulangers, leurs pains; les briquetiers et les potiers, leurs vases et leurs briques. On avait des sceaux et des cachets portant des légendes tracées à rebours, qu'on imprimait positivement sur le papyrus et le vélin, avec de la cire, ou de l'encre, ou de la couleur. On montre encore, dans les musées, des plaques de cuivre ou de bois de cèdre, chargées de caractères sculptés ou découpés, qui semblent avoir été faites pour l'impression et qui ressemblent aux planches xylographiques du quinzième siècle. Ce n'est pas tout; le procédé de l'Imprimerie en types mobiles se trouve presque décrit dans un passage de Cicéron qui réfute en ces termes la doctrine d'Épicure sur les atomes créateurs du monde : « Pourquoi ne pas croire aussi

qu'en jetant pêle-mêle d'innombrables formes des vingt et une lettres de l'alphabet (*formæ litterarum*), soit en or, soit en toute autre matière, on puisse imprimer avec ces lettres sur la terre (*ex his in terram excussis*) les *Annales* d'Ennius ? » Ces formes de lettres, ces alphabets mobiles, l'antiquité les possédait sculptés en buis ou en ivoire, mais elle ne les employait que pour apprendre à lire aux enfants. Quintilien, dans ses *Institutions oratoires*, approuve cette méthode (*eburneas etiam litterarum formas in lusum afferre*), et saint Jérôme, au cinquième siècle, dans ses Épîtres, recommande ce jeu amusant et instructif à la fois, en invitant une mère, qui s'en sert pour l'éducation de sa fille, à brouiller l'ordre alphabétique de ces lettres mobiles, afin que l'enfant s'exerce à le rétablir et à les reconnaître. Il n'eût fallu qu'un heureux hasard pour faire sortir de ce jeu d'enfant, quinze siècles plus tôt, l'art typographique, qui fut seulement contemporain de la gravure et de l'impression.

« L'impression une fois découverte, dit M. le comte Léon de Laborde, une fois qu'elle était appliquée à la gravure en relief, donnait naissance à l'Imprimerie qui ne formait plus qu'un perfectionnement, auquel une progression naturelle et rapide de tentatives et d'efforts devait forcément conduire. » M. de Laborde, qui le premier a porté la lumière dans les ténèbres des commencements de l'Imprimerie, dit ailleurs : « C'est à Harlem qu'eurent lieu tous les perfectionnements successifs d'une invention naissante, livres xylographiques, association de types mobiles de bois aux figures gravées, petits livres populaires sur types mobiles de bois, essais de fonte, etc.; premiers pas qui devaient mener à de plus grandes entreprises et qui suffirent pour donner à Strasbourg et à Mayence le courage de les exécuter. »

Dès la fin du quatorzième siècle, la Hollande avait découvert la gravure en bois et par conséquent l'impression tabellaire, que la Chine connaissait déjà trois ou quatre cents ans avant l'ère moderne. On ne saurait donc dire si le premier graveur et le premier imprimeur se sont inspirés d'un livre chinois, rapporté à Harlem par quelque marchand ou navigateur hollandais. Ce ne fut peut-être qu'un jeu de cartes chinoises, qui révéla aux cartiers et aux imagiers de l'industrieuse Néerlande un procédé moins coûteux et plus expéditif, pour fabriquer des cartes à jouer et des images de sainteté, coloriées, qu'elle fournissait à toute l'Europe et que l'Allemagne ne suffisait pas à multiplier suivant les besoins de sa propre consommation. Les cartes à jouer et les images peintes de ces premiers temps ont presque toutes disparu ; on a retrouvé pourtant dans quelques manuscrits hollandais de la fin du quatorzième siècle, notamment dans des ouvrages de piété et dans des livres d'Heures, certaines gravures en bois, d'un dessin naïf et bizarre, grossièrement exécutées au canif, tirées avec une encre grise et rehaussées de couleurs à teintes plates : ces vieilles gravures, collées dans des encadrements imprimés à la brosse en noir ou en couleurs au moyen d'un moule découpé, étaient là pour simuler des miniatures faites à la plume et au pinceau. Telle fut sans doute l'origine de la xylographie, qui commença du jour où l'on grava une légende sur une estampe en bois; cette légende s'étendit de quelques mots à quelques

lignes et forma bientôt une page; cette page ne tarda pas à devenir un volume. « Le premier livre qui fut imprimé, lit-on dans le *Secunda Scaligerana*, fut un bréviaire ou *Manuale :* on eut dit qu'il estoit escrit à la main (madame la fille du comte de Lodron, grand'mère de M. de l'Escale, l'avoit : une levrette le rongea; de quoy Jules César Scaliger estoit bien fasché), parce que les lettres estoient conjointes les unes aux autres et avoient esté imprimées sur un ais de bois, où les lettres estoient gravées, tellement que l'ais ne pouvoit servir qu'à ce livre et non à d'autres, comme depuis on a trouvé de mettre les lettres à part. » Joseph Scaliger dit ici que l'Imprimerie fut inventée à Harlem; il avait dit ailleurs que ce fut à Dordrecht : « On gravoit sur des tables et les lettres estoient liées ensemble. Ma grand'mère avoit un pseautier de cette impression, et la couverture estoit épaisse de deux doigts : au dedans de cette couverture estoit une petite armoire où il y avoit un crucifix d'argent, et au derrière du crucifix : *Berenica Lodronia de la Scala.* » On n'a pas retrouvé, il est vrai, ce psautier ou ce bréviaire, qu'il ne serait pas impossible de reconnaître dans l'*Horarium*, composé de huit pages de petit format, imprimées des deux côtés avec des caractères semblables à l'ancienne écriture hollandaise, exemplaire unique, découvert en 1740 par l'imprimeur de Harlem, Jean Enschedé, dans la couverture d'un manuscrit hollandais du quinzième siècle.

Voici, sur la découverte de l'Imprimerie à Harlem, un extrait du fameux récit que fait Adrien Junius dans son ouvrage latin, intitulé *Batavia*, écrit en 1572 et publié seulement après sa mort en 1588 : « Je vais donc raconter ce que m'ont appris des hommes respectables par leur âge, par les fonctions publiques dont ils sont revêtus, par la confiance et le crédit qu'ils méritent, et ce qu'ils avaient appris eux-mêmes, par tradition, de leurs ancêtres. Il y a plus de 132 ans (vers 1442), demeurait à Harlem, dans une grande et somptueuse maison que l'on voit encore sur la place, à côté du Palais-Royal, Laurent Jean (Janssoen), surnommé Coster ou gouverneur, car il possédait cette charge lucrative et honorable, par héritage de famille. Un jour (vers 1420), en se promenant dans un bois voisin de la ville (comme font, après le repas ou les jours de fête, les citoyens qui ont du loisir), il se mit à tailler des écorces de hêtre, en forme de lettres, avec lesquelles il traça, sur du papier, en les imprimant l'une après l'autre en sens inverse, un modèle composé de plusieurs lignes pour l'instruction de ses petits-fils. Encouragé par ce succès, son génie prit un plus grand essor : et d'abord, de concert avec son gendre Thomas Pierre (lequel, par parenthèse, a laissé quatre enfants qui furent tous revêtus de la dignité consulaire), il inventa une espèce d'encre plus visqueuse et plus tenace que celle qu'on emploie pour écrire, et il imprima ainsi des images auxquelles il avait ajouté ses caractères en bois. J'ai vu moi-même plusieurs exemplaires de cet essai d'impression non opistographe, c'est-à-dire faite d'un seul côté du papier. C'est un livre, écrit en langage vulgaire par un auteur anonyme, portant pour titre *Speculum nostræ salutis*. Dans ces exemplaires, ce qui dénotait l'enfance de l'art, les feuillets étaient collés l'un à l'autre, de manière que les pages blanches

ne produisissent pas une disparate. Plus tard, Laurent Coster changea ses types de bois en types de plomb, puis ceux-ci en types d'étain, parce que cette matière est à la fois plus solide et plus durable On voit encore aujourd'hui, dans la maison même que Laurent habitait et que son arrière petit-fils Gérard Thomas, mort vieux il y a peu d'années, habita depuis, deux grands vases qui furent fabriqués avec les restes de ces caractères d'étain. La nouvelle invention de Laurent, favorisée par les hommes studieux, attira de toutes parts un immense concours d'acheteurs. L'amour de l'art s'en accrut, les travaux de l'atelier s'accrurent aussi, et Laurent dut adjoindre des ouvriers à sa famille, qui ne suffisait plus pour l'aider dans ses opérations. Entre ces ouvriers, il y avait un certain Jean, que je soupçonne n'être autre que Faust (nom de fâcheux augure!), qui fut traître et fatal à son maître. Initié sous le sceau du serment à tous les secrets de l'Imprimerie, lorsqu'il se croit assez habile dans la fonte des caractères, dans leur assemblage et dans les autres procédés du métier, ce Jean profite de la nuit de Noël, pendant que tout le monde est à l'église, pour dévaliser l'atelier de son patron et pour emporter les ustensiles typographiques. Il s'enfuit avec son butin à Amsterdam; de là il passe à Cologne, et il va s'établir ensuite à Mayence, comme en un lieu d'asile, où il fonde un atelier d'imprimeur. Dans le courant de cette année 1442, il imprima, avec les mêmes caractères dont Laurent s'était servi à Harlem, *Alexandri Galli Doctrinale*, grammaire alors en usage, et *Petri Hispani Tractatus.* »

Tel est le récit, un peu tardif, qu'Adrien Junius nous a laissé sur la découverte de l'Imprimerie en Hollande. Il invoquait, à l'époque où il écrivait, le témoignage des vieillards de Harlem, qui lui avaient transmis ces faits, tels qu'ils les tenaient d'une tradition généralement acceptée de son temps. Il citait aussi, à l'appui de cette tradition, les déclarations formelles de son précepteur Nicolas Gallius, qui lui avait raconté, dans son enfance, qu'un certain Cornelis, relieur de livres, vieillard presque octogénaire, rappelait souvent le vol insigne fait à son maître Laurent Janssoen et pleurait de rage en pensant qu'on disputait au véritable inventeur la gloire de sa belle invention. Junius citait encore l'attestation de Quirinus Talesius, son contemporain, qui avait entendu les mêmes allégations, de la bouche même du vieux relieur Cornelis.

On comprend que le récit de Junius ait rencontré tout d'abord autant d'incrédules que de lecteurs. Partout, excepté en Hollande, on le traita de fable et l'on regarda même le héros de cette fable comme un être imaginaire, qui n'avait jamais existé. Les droits de Mayence à la découverte de l'Imprimerie n'étaient, ne semblaient pouvoir être sérieusement balancés que par les droits de Strasbourg; les trois noms de Gutemberg, de Faust et de Schoiffer étaient déjà consacrés par la reconnaissance du monde entier; il y avait plus d'un siècle enfin qu'une opinion, contraire aux prétentions nouvelles de la Hollande, s'était enracinée dans les esprits et paraissait reposer sur des preuves authentiques, telles que les souscriptions des premiers

livres imprimés par Faust et Schoiffer, à Mayence. Mais bientôt la critique s'empara de la question, discuta le récit de Junius, examina ce fameux *Speculum* que personne n'avait encore signalé, démontra l'existence de Laurent Coster, rechercha les impressions qu'on pouvait lui attribuer et opposa victorieusement au témoignage de l'abbé Jean Tritheim, qui avait parlé de l'origine de l'Imprimerie d'après des renseignements fournis par Pierre Schoiffer lui-même, le témoignage plus désintéressé du chroniqueur anonyme de Cologne, qui avait appris d'Ulric Zell, un des ouvriers de Gutemberg et le premier imprimeur de Cologne en 1465, cette importante particularité : « Quoique l'art typographique ait été trouvé à Mayence, dit-il, cependant la première ébauche (*præfiguratio*) de cet art fut inventée en Hollande, et c'est d'après les *Donats*, qui, bien avant ce temps-là, s'imprimaient dans ce pays; c'est d'après eux et à cause d'eux (*ab illis atque ex illis*) que ledit art prit commencement, sous les auspices de Gutemberg. »

Si Gutemberg imita les *Donats*, que l'on imprimait en Hollande, avant le temps où il imprima lui-même à Mayence, Gutemberg ne fut donc pas l'inventeur de l'Imprimerie? Si les *Donats* s'imprimaient en Hollande, avant l'époque des premières impressions de Mayence, cette ville n'est donc pas le berceau de l'Imprimerie? C'est en 1450 que Gutemberg commença d'imprimer à Mayence : *Anno Domini* 1450, *qui jubilæus erat, cœptum est imprimi*, dit la chronique de Cologne anonyme; mais dès 1436, il avait essayé d'imprimer à Strasbourg, et, avant ses premiers essais, on imprimait en Hollande, à Harlem et à Dordrecht, des *Speculum* et des *Donats*.

On connaît quatre éditions, deux latines et deux hollandaises, du *Speculum* que Junius fait sortir des presses de Laurent Coster. Ces quatre éditions différentes, imprimées avec les mêmes figures en bois et avec les mêmes caractères mobiles (en bois selon les uns, en fonte selon les autres), ont un égal cachet d'ancienneté. Il suffit de les voir, pour juger d'un seul coup d'œil qu'elles sont bien antérieures aux magnifiques impressions de Mayence et qu'elles ont été faites avec toute la grossièreté et l'inexpérience d'un art nouveau. Ce sont, à proprement parler, des recueils de gravures, dans lesquels le texte n'est qu'accessoire; et pourtant, ce texte étant imprimé en caractères mobiles, on ne peut douter que l'impression xylographique n'ait précédé cette ingénieuse tentative de la vraie typographie. Les *Donats* sont donc évidemment les précurseurs des *Speculum*. Ceux-ci, de format petit in-folio, se composent de soixante-trois feuillets pour l'édition latine et de soixante-deux pour l'édition hollandaise, imprimés d'un seul côté du papier et formant cinq cahiers : le premier, de quatre ou cinq feuillets; les trois suivants, de quatorze, et le dernier, de seize. Les quatre ou cinq feuillets du premier cahier contiennent la préface, imprimée à longues lignes; les cinquante-huit autres feuillets forment le corps de l'ouvrage, imprimé sur deux colonnes, avec une gravure en bois, à deux compartiments, en tête de chaque feuillet. Ces gravures, dont le dessin et l'exécution sont très-remarquables, portent des textes latins gravés sur les mêmes planches que les figures dont ils indiquent le sujet : le tirage des

gravures a été fait à part, avec de l'encre grise et pâle, tandis que le corps de l'ouvrage est imprimé avec de l'encre fort noire. On pourrait à peine distinguer entre elles les deux éditions latines, de même que les deux éditions hollandaises, si une édition hollandaise ne présentait deux pages imprimées avec un caractère différent, plus petit et plus serré, et si une édition latine n'offrait le singulier mélange de vingt feuillets xylographiques. Ce sont là deux particularités très-significatives, devant lesquelles les bibliographes sont restés confondus ou incertains. Comment expliquer, en effet, la présence de vingt feuillets xylographiques dans une édition imprimée en caractères mobiles? Comment se rendre compte de l'intercalation de ces deux pages imprimées avec un caractère étranger à celui avec lequel est imprimé le corps de l'ouvrage? Il n'y a pas à objecter que ce sont des particularités qu'on remarque dans quelques exemplaires seulement, tous les exemplaires connus des deux éditions latine et hollandaise offrent les mêmes disparates : ici, le mélange de la xylographie et de la typographie; là, la réunion de deux types mobiles, différents l'un de l'autre.

Fac-simile d'une très-ancienne planche xylographique, conservée au Cab. des Est. de la Bibl. Nat. de Paris.

Si l'on s'en réfère à la tradition qui fait la base du récit de Junius, l'ouvrier infidèle, qui déroba les outils de l'atelier de Laurent Coster, se serait contenté d'enlever quelques formes du *Speculum* qu'on allait mettre sous presse. Les caractères employés dans vingt ou vingt-deux pages suffisaient non-seulement pour servir de modèles à une contrefaçon, mais encore pour exécuter une impression de peu d'étendue, telle que le *Doctrinale Alexandri Galli* et les *Tractatus Petri Hispani*. Il est probable que l'édition latine et l'édition hollandaise du *Speculum* étaient toutes deux entièrement composées, mises en page et préparées pour le tirage du texte, lorsque le voleur prit au hasard les vingt-deux formes qu'il se promettait d'utiliser, soit pour contrefaire le *Speculum*, soit pour imprimer d'autres livres du même genre. Si ces formes étaient en caractères de fonte, elles ne pesaient guère plus de quatre-vingts livres; si elles étaient en caractères de bois, elles n'avaient pas la moitié de ce poids: en y ajoutant les composteurs, les pinces, les galées et les outils indispensables de l'Imprimerie naissante, on ne trouvera pas que ce butin fût au-dessus des forces d'un voleur qui l'emportait sur ses épaules. Quant aux presses, le voleur n'en avait que

faire : il pouvait partout en acheter une aux artisans qui fabriquaient des presses pour le foulage des étoffes et des draps. L'usage de la presse à vis était à peu près général dans plusieurs industries; mais il est probable que les premières impressions ne furent pas tirées à la presse : le tirage des livres devait se faire au frotton et à la main, comme se faisait le tirage des cartes à jouer et des estampes. Le vol de l'ouvrier de Coster n'a donc rien d'impossible ni même d'invraisemblable. Il resterait à découvrir quel fut ce Jean qui s'appropria le secret de l'Imprimerie en le transportant de Harlem à Mayence. Serait-ce Jean Faust ou Fust, comme le soupçonnait Adrien Junius? Serait-ce Jean Gutemberg, comme l'ont prétendu Scriverius et plusieurs écrivains hollandais? Serait-ce enfin Jean Gaensfleisch *l'ancien*, parent de Gutemberg, comme l'ont pensé, d'après un passage très-explicite de Joseph Wimpfeling, les derniers défenseurs du récit de Junius et de la tradition de Harlem?

Que les éditions latines et hollandaises du *Speculum* aient été imprimées en Hollande, c'est un fait qui ne peut pas même être contesté, depuis la savante notice que M. J. Marie Guichard a consacré à l'examen de ces éditions; mais il n'est pas permis d'adopter son avis sur la date de ces mêmes éditions, qu'il ne fait pas remonter au delà de l'année 1461. Les livres non opistographes sont tous antérieurs à cette date, et la perfection des gravures du *Speculum*, dans lesquelles on reconnaît la grande école des Van-Eyck, fait un tel contraste avec l'imperfection du texte imprimé, qu'on est forcé de voir dans ces livres à figures les tâtonnements de l'art typographique, à peine sorti du berceau de la xylographie. Quant aux planches de bois gravées qui sont venues remplacer dans une de ces éditions vingt pages en caractères mobiles, elles prouvent assez que les moyens manquaient pour suppléer autrement à la disparition de ces vingt pages, soit que le voleur eût enlevé le reste des caractères fondus ou gravés, soit qu'il se fût emparé aussi des matrices, soit que Laurent Coster fût mort dans l'intervalle et eût emporté dans la tombe une partie de ses découvertes. Quoi qu'il en soit, il avait fallu compléter promptement l'édition latine du *Speculum*, et l'on eut recours à l'ancien procédé xylographique. L'édition hollandaise n'avait perdu que deux pages, et l'on retrouva sans doute dans l'atelier un nombre suffisant de vieux types d'une autre fonte, pour composer ces deux pages en caractères mobiles, plus petits d'un vingtième que ceux qui avaient servi à la composition du reste de l'ouvrage. Voilà comment fut réparé le vol de Jean, qui paraît avoir été cause d'un temps d'arrêt dans les développements de la typographie hollandaise.

Au reste, le *Speculum humanæ Salvationis*, ou *Spieghel onser Behoudenisse*, n'est pas le seul livre du même genre qui ait paru dans les Pays-Bas, avant l'époque qu'on assigne à la découverte de l'Imprimerie à Strasbourg ou à Mayence. Les Hollandais, qui avaient vu naître chez eux l'art de la gravure, aimaient ces livres à images, destinés surtout à captiver l'esprit par les yeux et à fournir un aliment pieux aux méditations des bons chrétiens. Il y a donc plusieurs recueils, analogues aux *Speculum* et contemporains de ces premiers essais de l'invention de Coster; les uns sont évi-

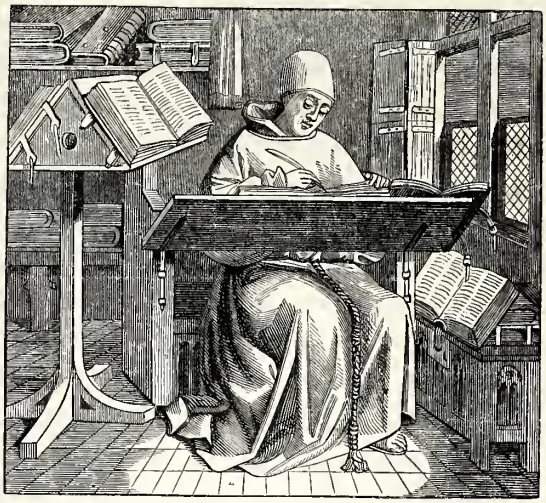
demment xylographiques, les autres accusent l'emploi primitif des caractères mobiles en bois; tous ont des figures gravées dans le goût et dans le sentiment de celles des *Speculum :* il serait pourtant bien difficile de distinguer, parmi ces gravures, celles qui appartiennent à des artistes allemands ou à des artistes hollandais. On remarquera cependant que la plupart des exemplaires connus se trouvent dans les bibliothèques de la Hollande. On peut supposer, avec beaucoup de raison, que cette famille de livres d'images, non opistographes, descend, en ligne directe et immédiate, des *Speculum* de Laurent Coster. « Chacun des pas faits en Hollande dans la carrière des perfectionnements dont l'art typographique est susceptible, dit l'ingénieux et clairvoyant historien des origines de l'Imprimerie, M. Léon de Laborde, était imité dans le voisinage : l'Allemagne imprimait la gravure en relief, en copiant les *Bibles des Pauvres* et les autres ouvrages xylographiques des Pays-Bas, lorsque ceux-ci abandonnaient déjà ce procédé en lui adjoignant au moins les types mobiles sculptés sur le bois et qu'on imprimait à la presse au lieu du frotton. »

La Hollande peut revendiquer au moins quatre éditions de la *Bible des Pauvres : Historiæ Veteris et Novi Testamenti*, petit in-folio composé de quarante planches divisées chacune en cinq compartiments avec des inscriptions latines, et imprimées d'un seul côté du papier, de manière que les figures collées dos à dos se trouvent en regard les unes des autres. L'Allemagne a copié cette *Bible des Pauvres*, en traduisant les inscriptions en allemand, et une édition de ce livre, imprimée à Bamberg par Albert Pfister vers 1461, démontrerait, au besoin, que les *Biblia Pauperum*, imprimées en Hollande, n'avaient pas attendu la découverte de Gutemberg pour voir le jour. Il paraît donc convenable d'attribuer aux premiers xylographes et typographes de la Hollande quelques autres anciennes productions de l'Imprimerie *historiée*, telles que : *Historia S. Joannis evangelistæ ejusque visiones Apocalypticæ*, petit in-folio de quarante-huit planches imprimées d'un seul côté du papier; *Cantica Canticorum sive Historia vel Providentia beatæ Virginis Mariæ ex Cantico Canticorum*, petit in-folio de seize feuillets imprimés d'un seul côté, contenant chacun deux planches en bois avec des versets latins sur des rouleaux déployés; *Ars Moriendi*, petit in-folio de vingt-quatre feuillets imprimés d'un seul côté, dont deux pour la préface, onze pour les figures et onze pour l'explication, etc. Il existe plusieurs éditions de chacun de ces ouvrages, et, parmi ces éditions, la plus ancienne est toujours hollandaise. Ce ne sont là cependant que des applications plus ou moins perfectionnées de la gravure en bois, ce n'est pas encore la typographie en caractères mobiles de plomb ou d'étain.

Laurent Coster, quels que fussent, d'ailleurs, les progrès qu'il avait fait faire à son invention, n'en comprenait certainement pas la portée. Il ne pensait pas que la multiplication des livres de science et de littérature pût être avantageuse pour celui qui l'entreprendrait : il se garda bien de l'entreprendre. En ce temps-là, il n'y avait de bibliothèques que dans les couvents et chez quelques princes lettrés. Les particuliers, hormis un petit nombre de savants plus riches que leurs confrères, ne possédaient

Sciences et Arts.

pas de livres. Les seuls livres qui occupassent, en général, l'industrie des copistes et des enlumineurs, c'étaient des livres d'Heures et des livres d'école : les premiers pouvaient être souvent écrits et ornés avec luxe, enrichis de miniatures et reliés en velours à fermoirs d'or et d'argent; les seconds, destinés aux enfants et à leurs mains destructives, étaient toujours exécutés à la hâte, le plus simplement du monde, et se composaient de quelques feuilles de papier fort ou de gros parchemin. On ne vendait pas d'autres livres, on n'en fabriquait pas d'autres. Les écoliers écrivaient eux-mêmes, sous la dictée des professeurs ou lecteurs, les extraits de leurs leçons : bien peu prenaient la peine de copier Virgile ou Horace en entier. Les copies des ouvrages classiques ne se faisaient que dans l'intérieur des cloîtres, et tous les manuscrits, qui arrivaient par hasard chez le libraire ou le relieur, ne tardaient pas à s'enfouir dans une bibliothèque monastique ou princière, telle que celles des ducs de Bourgogne, de Berri ou d'Orléans. La reproduction des manuscrits, c'est-à-dire l'Imprimerie, ne semblait donc d'abord qu'un art inutile, sans but et sans intérêt, à moins qu'on ne l'employât seulement à fabriquer des livres d'Église et des livres d'école. Voilà pourquoi Coster commença ses impressions par les *Speculum*, qui s'adressaient à tous les fidèles, même et surtout à ceux qui ne savaient pas lire. Voilà pourquoi il trouva encore un plus grand débit pour ses *Donats*, qu'il réimprima plusieurs fois en planches xylographiques, sinon en caractères mobiles. La syntaxe latine de Célius Donatus, grammairien



Scribe ou copiste (XVe siècle). Miniature des *Chroniques de Hainaut*. Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles.

du quatrième siècle, était en usage dans toutes les universités de l'Europe, dans tous les colléges, dans toutes les écoles : la consommation qu'on faisait partout de ce petit livre égalait presque celle des cartes à jouer. Coster appliqua naturellement son invention à reproduire le *Donat*, et ses imprimés passèrent pour des manuscrits ou furent vendus comme tels. C'est un de ces *Donats* qui tomba sous les yeux de Gutemberg et qui, selon la Chronique de Cologne, lui révéla le secret de l'Imprimerie.

Il n'est pas possible néanmoins de reconnaître quel est le *Donat* que Gutemberg avait vu et qui doit être attribué à Laurent Coster. On a trouvé partout, dans les reliures de manuscrits et d'incunables du quinzième siècle, des fragments de ces *Donats* qui se ressemblent tous et qui n'ont pourtant pas tous la même origine. La Hollande en a fourni à elle seule, il est vrai, plus que l'Allemagne, la France et l'Italie; les uns sont évidemment imprimés avec des planches de bois; les autres paraissent l'être avec des caractères mobiles en bois; d'autres encore l'ont été avec des types de fonte. Un de ces derniers, découvert sous la reliure d'un incunable hollandais du quinzième siècle par l'imprimeur de Harlem, Jean Enschedé, offre des caractères semblables à l'ancienne écriture flamande et tout à fait identiques à ceux des *Speculum;* un autre fragment de *Donat*, retrouvé par Meerman dans un livre de compte de la cathédrale de Harlem, est imprimé aussi avec les mêmes caractères et présente d'autant plus de certitude d'origine, que le registre qui le contient, sous la date de 1474, a été relié par un ouvrier de Coster, par ce Cornelis dont Junius rapporte le témoignage en faveur de l'Imprimerie de Harlem. Enfin, un curieux monument d'antiquité, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, prouve matériellement que les éditions xylographiques des *Donats* étaient plus parfaites que les premières impressions en caractères mobiles : ce sont deux planches de bois ayant servi à imprimer deux éditions différentes de *Donat;* l'une a vingt lignes en gros caractère gothique, très-correctement gravé en relief et à rebours, format in-4°; l'autre, qui paraît avoir été sciée dans le bas, n'a que seize lignes, d'un type plus gros et plus net encore. Ces planches furent achetées, dit-on, en Allemagne, par Foucault, conseiller d'État sous le règne de Louis XIV, et passèrent successivement dans les collections du président de Maisons, de Dufay, de Morand et du duc de La Vallière, avant d'entrer à la Bibliothèque du Roi. Elles ont cela de particulier, que la ponctuation et l'accentuation y sont mieux observées que dans une foule d'incunables en caractères mobiles; que le type des lettres a beaucoup d'analogie avec le Psautier de 1457, et que la planche, qui est entière, porte la signature C, quoique l'usage des signatures au bas des pages n'ait pas été adopté par les premiers imprimeurs. On peut juger, d'après l'examen de l'impression obtenue avec ces planches de bois, que la xylographie perfectionnée était supérieure à la typographie naissante.

Longtemps avant que cette typographie eût donné signe de vie, à Strasbourg et à Mayence, « il y avait, dit J. des Roches dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, des imprimeurs aux Pays-Bas, qui imprimaient en bois des livres de figures, des rudiments

pour les petites écoles et des livres de dévotion. Les plus anciens exemplaires qui en existent font foi que ces imprimeurs se servaient de lettres mobiles aussi bien que de lettres fixes. Ces livres sont sans date, mais la manière dont ils sont exécutés démontre assez clairement qu'ils sont antérieurs de beaucoup à toutes les impressions d'Allemagne. Le caractère de tous, en général, et la langue dans laquelle quelques-uns ont été imprimés, prouvent qu'il n'y a que les Pays-Bas qui puissent les revendiquer. » Le savant bibliographe Ebert, quoique Allemand, ne craint pas de donner aussi la priorité à la découverte de Coster : « Le type gothique en Hollande, dit-il, fut, dès sa première apparition et dans sa forme primitive, différent de celui usité en Allemagne. Il est ordinairement d'une épaisseur disproportionnée; il préfère les angles aigus et saillant en pointe, enjolive les initiales au moyen de traits déliés parallèles ou perpendiculaires, et termine les lettres par un trait échancré. Toutes ces particularités sont des signes caractéristiques, impossibles à méconnaître, dans les manuscrits exécutés en Hollande jusqu'à la fin du quinzième siècle. Le type hollandais apparaît donc dès l'origine comme une imitation fidèle de l'écriture usitée dans cette contrée avant l'invention de l'Imprimerie; il est donc purement national, et cela étant, il ne pouvait manquer d'être inventé et mis en œuvre dans ce pays et par un indigène. » Mais ce qui prouve d'une manière irréfutable l'existence de l'Imprimerie, non-seulement à Harlem, mais encore dans plusieurs villes des Pays-Bas, bien avant que les premières impressions de Mayence eussent répandu en Europe le bruit de cette merveilleuse découverte, c'est que les imprimeurs hollandais commencèrent tout à coup à travailler au grand jour, et que la Hollande fut peut-être le seul pays où les Allemands de l'atelier de Gutemberg ne vinrent pas apporter leurs presses : Nicolas Keteleaer, de Harlem; Gérard de Leempt; Jean Veldenaer, d'Utrecht; Gérard de Leu, de Gouda; Pierre Van Os, de Breda, etc., dès l'année 1471, attachèrent leurs noms à de nombreuses éditions, tandis que de leurs imprimeries sortaient d'habiles ouvriers qui s'en allaient faire concurrence aux Allemands, à Padoue, à Vicence, à Sienne et dans vingt autres villes de l'Italie, où ils eurent l'honneur d'exercer avec distinction cet art nouveau qu'on regardait comme une inspiration et un présent de Dieu (*munere divinitatis*, dit l'abbé Tritheim).

Il est incontestable que le secret de la découverte de Coster fut gardé fidèlement, pendant quinze ou vingt ans, par les ouvriers qu'il enrichissait. On n'était initié aux mystères de l'art qu'après un temps d'épreuve et d'apprentissage : un serment terrible liait entre eux les compagnons qui avaient été jugés dignes, par le maître, d'être admis dans l'association. On peut même supposer que le maître ne confiait à personne certains procédés de main-d'œuvre qu'il exécutait seul. En effet, de ce secret bien ou mal gardé, dépendait la fortune ou la ruine de l'inventeur et de ses associés, puisque tous les imprimés étaient vendus comme manuscrits. Peu s'en fallut qu'en 1439 les débats d'un procès civil, entamé devant le grand-conseil de Strasbourg, ne livrassent à la publicité ce secret qui n'avait pas encore été trahi depuis

l'invention de Laurent Coster. Jean Gaensfleisch, dit Gutemberg, originaire de Mayence, mais exilé de sa ville natale par les troubles politiques, s'était fixé à Strasbourg depuis l'année 1420, y avait pris femme et y vivait assez misérablement, quoiqu'il fût noble de naissance et qu'il s'adonnât aux arts. C'était un homme ingénieux et inventif, qui possédait *divers secrets* pour s'enrichir et qui ne faisait que s'appauvrir tous les jours davantage. Vers l'année 1436, il s'était associé, pour l'exploitation de ces secrets, avec André Dritzehen et André Heilman. Ils travaillèrent tous les trois de concert mystérieusement, mais ils épuisèrent leurs faibles ressources avant d'avoir atteint le résultat qu'ils poursuivaient. Au bout de trois ans, André Dritzehen mourut, en ne laissant que des dettes pour tout patrimoine. Ses deux frères, Georges et Nicolas se crurent autorisés alors à demander à être reçus dans l'association à la place du défunt, mais Gutemberg repoussa leur demande sans vouloir motiver son refus. Les héritiers d'André Dritzehen citèrent Gutemberg devant le tribunal, où il comparut le 12 décembre 1439 : dix-sept témoins, tant à charge qu'à décharge, avaient été assignés, mais leurs réponses furent assez vagues ou obscures, pour que l'objet de l'association, contractée entre Gutemberg et André Dritzehen, ne fût pas même divulgué à l'audience, comme l'espéraient peut-être les demandeurs. Nous n'avons malheureusement qu'une partie des pièces originales de ce curieux procès, découvertes en 1760 par l'archiviste Wenkler et le savant Schœpflin, dans une vieille tour de Strasbourg, nommée le *Pfennigthurm.* C'était l'Imprimerie elle-même qui se voyait en cause devant le conseiller Cunenope, à la fin de l'année 1439, c'est-à-dire plus de quatorze ans avant l'époque connue des débuts de l'Imprimerie à Mayence.

GUTEMBERG, d'après une gravure du seizième siecle. (Cab. des Est. — Bibl. Nat. de Paris.)

Jean Gutemberg se renferma dans une exposition simple et vraie des faits, en évitant toutefois d'éclairer le fond de la question. André Dritzehen était venu trouver Gutemberg plusieurs années auparavant, et l'avait prié de lui apprendre *plusieurs arts ;* Gutemberg lui apprit, en effet, à *polir des pierres,* et André tira bon profit de ce secret. Plus tard, Gutemberg était convenu avec Hans Riffen, maire à Lichtenow, d'exploiter un autre *art* au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle, et ils formèrent une association, dans laquelle Riffen devait avoir un tiers des bénéfices, et Gutemberg, les deux autres tiers. André Dritzehen, ayant eu connaissance de cette convention, voulut aussi être intéressé dans l'affaire, et André Heilman manifesta le même désir. Gutemberg leur promit à tous deux communication de son nouveau procédé, à condition

qu'ils achetassent ensemble un tiers des bénéfices, moyennant la somme de 160 florins payés le jour même où le contrat serait signé, et une autre somme de 80 florins payables à une époque postérieure. Le marché fut ainsi conclu et Gutemberg leur apprit l'*art* dont ils devaient se servir pour le pèlerinage d'Aix-la-Chapelle. Mais ce pèlerinage ayant été remis à l'année suivante, les deux derniers associés exigèrent que Gutemberg ne leur cachât plus rien de tous les *arts* et de toutes les *inventions* qu'il pouvait posséder, et ils lui proposèrent de s'entendre là-dessus avec lui. On tomba d'accord, et il fut décidé qu'André Heilman et André Dritzehen ajouteraient à la première somme déjà payée, celle de 250 florins, sur lesquels en donnèrent Heilman 50 et Dritzehen 40. Le surplus devait être payé en trois termes différents. L'association était réglée de la sorte, entre les quatre coïntéressés : l'exploitation de l'*art* aurait lieu à leur profit pendant cinq années; dans le cas où l'un des quatre mourrait dans l'intervalle des cinq années, *tous les ustensiles de l'art et tous les ouvrages déjà faits* resteraient aux autres associés, et les héritiers du mort recevraient seulement 100 florins à l'expiration des cinq années. Ces conventions avaient été approuvées et signées par les parties, et, en conséquence de cet acte, Gutemberg avait communiqué à ses associés son invention (*afentur*) et leur avait appris son art, comme André Dritzehen le déclara lui-même à son lit de mort.

Après ces explications conformes aux actes et papiers trouvés chez André Dritzehen, Gutemberg offrit aux héritiers de son associé, de leur rendre sur-le-champ, sans attendre l'expiration des cinq années, les 100 florins auxquels ils avaient droit pour tout dédommagement, à condition cependant que lesdits héritiers imputeraient sur cette somme celle de 85 florins qu'André Dritzehen lui devait encore d'ancienne date. De plus, il ajouta qu'il ignorait ce qu'André avait fait de son patrimoine; il nia qu'André se fût engagé pour du plomb et d'autres fournitures qui lui auraient été faites à lui-même; il reconnut seulement avoir reçu, à titre de présent, un demi-omen de vin cuit, une corbeille de poires, et une mesure de bière, que lui envoyèrent une fois, à Saint-Arbogast, où il demeurait, ses deux associés André Heilman et André Dritzehen, qu'il avait d'ailleurs accueillis souvent à sa table; il demandait enfin à faire entendre les dépositions de ses témoins, comme celles de ses adversaires.

Barbel de Zabern déposa qu'elle avait, pendant une nuit, causé avec André Dritzehen, qui travaillait : « Ne voulez-vous pas, à la fin, aller dormir? lui dit-elle. — Il faut que je termine ceci, répondit-il. — Mais Dieu me soit en aide! dit-elle. Quelle grosse somme d'argent dépensez-vous donc? Cela vous a coûté tout au moins 10 florins? — 10 florins! répliqua-t-il, tu es une folle! Tu crois que cela ne m'a coûté que 10 florins? Écoute, si tu avais ce que cela m'a coûté en sus de 300 florins comptant, tu en aurais assez pour toute ta vie. Mets que cela m'a coûté 500 florins, et ce ne serait rien si cela ne devait pas me coûter encore. C'est pourquoi j'ai engagé mon avoir et mon héritage. — Mais, dit-elle, Saintes-Douleurs! si cela vous réussit mal, que ferez-vous alors? — Cela ne peut pas nous mal réussir, répondit-il : avant un an

révolu, nous aurons recouvré notre capital et serons tous bien heureux, s'il plaît à Dieu. »

Ennel, femme de Jean Schultheiss, le marchand de bois, déposa que Lorentz Beildeck, domestique de Gutemberg, vint trouver Nicolas Dritzehen, après la mort de son frère André, et lui dit : « Cher Nicolas, feu André avait *quatre pièces* (ou formes, *stucke*) *couchées dans une presse :* Gutemberg demande que vous les retiriez de la presse et que vous les sépariez les unes des autres, afin que l'on ne puisse savoir ce que c'est, car il n'aime pas qu'on voie cela. » Cette femme déposa aussi, que, lorsqu'elle était chez son cousin André Dritzehen, elle l'avait aidé souvent nuit et jour dans son travail.

Le mari de cette femme fit la même déposition relativement au message de Lorentz Beildeck, après la mort d'André Dritzehen : « Feu votre frère André, aurait dit Lorentz à Nicolas Dritzehen, a quatre pièces couchées en bas dans une presse, Gutemberg vous prie de les en retirer et de les séparer les unes des autres sur la presse, afin qu'on ne puisse voir ce que c'est. » Nicolas descendit dans l'atelier et chercha les pièces (ou formes), mais il n'en trouva aucune. André Dritzehen avait dit au témoin que cet *ouvrage* coûtait plus de 300 florins.

Conrad Sahspach, le tourneur, déposa qu'André Heilman était venu chez lui, après la mort d'André Dritzehen, et lui avait dit : « Cher Conrad, puisque André est mort, comme c'est toi qui as fait les presses et qui connais la chose, vas-y donc, retire les pièces de la presse et sépare-les les unes des autres; ainsi, personne ne pourra savoir ce que c'est. » Le témoin y alla pour exécuter cette mission, mais les presses et tout avaient disparu.

Mydehart Stocker, qui avait vu André Dritzehen pendant sa maladie, fit une déposition conforme de tout point aux déclarations de Gutemberg. Le malade lui avait raconté en détail comment s'était faite l'association qu'il regrettait d'avoir contractée, parce que, disait-il, ses frères ne s'entendraient jamais avec Gutemberg. Celui-ci avait d'abord caché à ses associés plusieurs *arts* qu'il ne s'était pas engagé à leur communiquer, et qu'il exploitait seul dans sa maison de Saint-Arbogast. Ce ne fut que par suite d'un second traité que Gutemberg avait consenti à ne leur cacher *aucun des arts qu'il connaissait.*

Lorentz Beildeck, le domestique de Gutemberg, confirma le fait important de la mission que son maître lui avait confiée après la mort d'André Dritzehen : il était allé dire à Nicolas Dritzehen qu'il ne devait montrer à personne la presse laissée sous sa garde. Il l'avait prié aussi, de la part de Gutemberg, de se rendre à l'atelier, d'ouvrir la presse au moyen des deux vis, pour que les pièces (ou formes) se détachassent les unes des autres, et de placer ensuite ces pièces dans la presse ou sur la presse, de manière que personne, après cela, n'y pût rien voir ni comprendre.

Niger de Bischovissheim déposa qu'André Dritzehen était venu lui demander de l'argent à emprunter, car il avait en main, disait-il, quelque chose à quoi il ne pou-

vait consacrer assez de fonds. Là dessus, le témoin lui demanda ce qu'il faisait, et André avait répondu qu'il était *faiseur de miroirs* (*spiegelmacher*).

Antoine Heilman, frère d'André Heilman, un des quatre associés, donna des renseignements très-précis sur l'association, qui avait pour objet, dit-il, de vendre des *miroirs* (*spiegel*) au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle. C'était lui qui, sachant qu'André Dritzehen voulait entrer dans cette association, avait prié Gutemberg d'y admettre aussi André Heilman; ce à quoi se refusa d'abord Gutemberg, en disant qu'il craignait que les amis d'André ne prétendissent que cet art-là ne fût de la *jonglerie*. Lors de la seconde convention entre les associés, Gutemberg avait dit au témoin : « Qu'il fallait faire attention à un point essentiel, qui était que dans toute chose il y eût égalité entre les associés et qu'ils devaient s'entendre de telle sorte que l'un ne cachât rien à l'autre et que chaque chose fût au profit de tous. » Dans une conférence des associés, Gutemberg avait dit : « Il y a maintenant tant de choses prêtes, et il y en a tant en voie d'exécution, que votre part est bien près d'égaler votre mise de fonds. » Le cas de mort d'un des quatre associés avait été ainsi prévu : Les autres associés seront tenus de rendre aux héritiers une somme de 100 florins « pour tous les frais, pour les *formes* et tous les objets, » mais seulement après cinq ans écoulés. On avait jugé prudent d'obvier ainsi à ce qu'on fût obligé, en cas de mort d'un des associés, de dire, de révéler et de montrer l'*art* à ses héritiers. Gutemberg dit, à ce propos : « Que ce serait un grand avantage pour les autres si lui venait à mourir, car il leur abandonnait tout ce qu'il aurait pu prendre comme part pour les frais. » A l'époque où André Dritzehen mourut, le témoin, qui savait bien que nombre de gens auraient voulu voir la presse, avait conseillé à Gutemberg d'envoyer quelqu'un à cette presse pour empêcher qu'on ne la vît. Gutemberg, en effet, avait envoyé son domestique pour *chercher les formes* et pour s'assurer qu'elles avaient été séparées. Le témoin ajouta que Gutemberg regrettait plusieurs de ces formes « qui ne se retrouvèrent pas. »

Jean Dunne, l'orfévre, a déposé qu'il avait, depuis trois ans, gagné plus de 100 florins, en travaillant pour Gutemberg aux *choses qui appartiennent à l'Imprimerie* (*das zu dem Trucken gehoret*).

Le grand mot était prononcé : *Trucken*, Imprimerie; mais ce mot-là ne produisit sans doute aucune impression sur l'auditoire, qui se demandait quel était cet *art* mystérieux que Gutemberg et ses associés avaient exploité avec tant de peines et de dépenses. Tous ceux qui possédaient le secret de Gutemberg l'avaient bien gardé, et il ne fut question dans le procès que du polissage des *pierres* et de la fabrication des *miroirs*. Le juge Cunenope n'en demanda pas davantage, et, satisfait des déclarations de Gutemberg, que les témoins n'avaient pas contredites, il invita les trois associés à faire serment devant Dieu que les choses s'étaient passées comme en faisait foi leur acte d'association; il fit jurer, en outre, à Gutemberg que le défunt André Dritzehen restait lui devoir 85 florins, et il mit hors de cause les héritiers dudit André, moyennant 15 florins que leur payerait Gutemberg, pour parfaire la somme de 100 florins stipu-

lée à leur profit. Ainsi, les trois associés restèrent maîtres de leur secret et de son exploitation.

Les pièces authentiques de ce procès mémorable, publiées par Schœpflin avec une traduction latine très-imparfaite et traduites en français pour la première fois par M. Léon de Laborde, montrent d'une manière incontestable que, dès l'année 1436, Gutemberg s'occupait de l'Imprimerie à Strasbourg. C'est probablement avant cette époque qu'il avait vu un *Donat* xylographique de Hollande et qu'il était parvenu à l'imiter, d'intelligence avec André Dritzehen qui tira bon parti de cette invention, comme le dit Gutemberg lui-même. Ensuite, celui-ci, qui s'était réservé d'autres *arts* et qui songeait à les mettre en œuvre à lui seul, consentit à les exploiter avec ses anciens associés, moyennant de nouvelles conditions. Ces autres *arts* étaient, ne pouvaient être que l'emploi des caractères mobiles substitués à l'Imprimerie tabellaire. Ces caractères furent peut-être, dans l'origine, exécutés en bois : il n'avait fallu que quelques traits de scie pour diviser les lettres gravées sur la planche de bois; mais bientôt on s'aperçut que ces lettres n'adhéraient pas suffisamment entre elles, que la chaleur et l'humidité avaient une action permanente sur leur emploi, et que les lignes, quoique maintenues par des ficelles ou des fils d'archal passés dans les tiges de bois, se refusaient souvent à un tirage égal et régulier. Quant à la composition de l'encre, elle ne présenta pas probablement les difficultés que l'on suppose, car les copistes de manuscrits savaient fabriquer toutes sortes d'encres chimiques qui avaient les qualités nécessaires d'éclat et de durée. Les recettes de ces encres se trouvent dans le traité de Théophile et dans plus d'un formulaire du Moyen Age. La découverte de la gravure avait d'ailleurs amené naturellement l'usage de l'encre d'impression. Lorsque Gutemberg eut donné le premier coup de scie dans la planche xylographique, dont il voulait séparer les caractères, l'Imprimerie typographique était trouvée; il n'y avait plus que des perfectionnements successifs à introduire dans les procédés de l'art. Ainsi, les types en bois, qui étaient excellents dans une certaine proportion, présentaient de grands inconvénients pour des lettres de petit modèle, car leur agrégation devenait alors très-difficile et très-imparfaite. Il fallut remplacer le bois par le métal, et il est probable que les caractères furent d'abord gravés, au lieu d'être fondus. On se servit sans doute du fer et du cuivre, avant d'essayer le plomb, avant d'employer l'étain; il y eut certainement des compositions et des alliages de métaux, comme l'airain, le laiton, etc. La présence d'un orfévre parmi les artisans qui avaient travaillé pour Gutemberg nous prouve assez que son intervention avait pour objet la fonte ou la gravure des caractères métalliques. Quant à la presse, dont il est si souvent question dans le procès, ce n'était peut-être qu'un cadre de fer ou de bois, serré par des vis, cadre dans lequel étaient fortement comprimées par deux vis les quatre pièces ou formes composées en caractères mobiles. Cette supposition est d'autant plus admissible, que Gutemberg ordonne de placer les formes séparées ou décomposées, sur la presse ou dans la presse. Le tirage n'avait donc lieu qu'au

frotton, comme le tirage des gravures, et l'impression à l'aide de la presse n'était peut-être pas encore inventée.

Quoi qu'il en soit, il est impossible, après avoir étudié les actes du procès de Strasbourg, de ne pas y reconnaître tous les procédés, tous les ustensiles de l'Imprimerie, avec les noms qu'ils n'ont pas cessé de porter et qui furent créés en même temps qu'eux : les formes, les pièces, la presse, les vis, le plomb, l'ouvrage, l'art. Gutemberg paraît entouré des ouvriers qui ont dû prêter leur concours à son secret : le tourneur qui a fait la presse, le marchand de bois qui a vendu des planches de buis ou de poirier, l'orfévre qui a fondu ou gravé les lettres. Gutemberg est évidemment un graveur sur bois, André Dritzehen compose ou assemble les lettres, mais on ne parle pas encore du tirage qu'attendent les formes couchées dans la presse. L'ouvrage, que l'on imprime et qui va être mis au jour pour le pèlerinage d'Aix-la-Chapelle, est d'ailleurs clairement désigné; c'est le *Speculum humanæ salvationis;* c'est une imitation plus ou moins parfaite du fameux livre d'images, dont la Hollande a déjà publié trois ou quatre éditions en latin et en hollandais. Nous avons cherché quelle pouvait être la nouvelle édition du *Speculum*, imprimée à Strasbourg par Gutemberg et ses associés, ou du moins commencée dans cette ville et terminée ailleurs, et nous nous sommes arrêtés enfin à la grande édition complète, faite d'après les manuscrits et comprenant, avec une traduction allemande de l'original latin, le *Speculum sanctæ Mariæ,* publié par le frère Jean, de Carniola, selon Veith; Jean de Gittingen, selon François Krismer. Cette édition a été attribuée, par erreur, à Gunther Zainer, premier imprimeur à Augsbourg en 1470, parce qu'on a confondu ce *Speculum humanæ Salvationis* avec le *Speculum passionis Christi sive meditationes vitæ Domini nostri Jesu-Christi,* qui porte, en effet, le nom de Zainer et la date de 1470. Le *Speculum,* que nous voulons donner à Gutemberg, est un volume in-folio, de deux cent soixante-neuf feuillets imprimés des deux côtés du papier avec des caractères de fonte et ornés de cent quatre-vingt-douze figures en bois, copiées sur celles des manuscrits de la célèbre compilation du *Speculum humanæ salvationis* en prose latine rimée. Ces figures gravées sur bois sont bien inférieures à celles des éditions abrégées de Hollande et ne se rapportent pas à la traduction allemande ni au *Speculum sanctæ Mariæ*, dont les chapitres sont bizarrement intercalés au milieu des chapitres du premier *Speculum.* Cette édition, sans chiffres, signatures ni réclames, est imprimée à longues lignes en caractères gothiques, assez analogues à ceux dont Gunther Zainer fit usage plus tard à Augsbourg. L'éditeur de ce singulier recueil l'a dédié à Jean de Hohenstein, qui fut élu, en 1439, abbé du couvent des saints Ulric et Afra à Augsbourg : l'édition est donc, par conséquent, presque contemporaine de l'année 1439.

Tel est, à notre avis, le *Speculum* que Gutemberg se proposait de mettre en circulation au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle : il voulait renchérir ainsi sur les impressions de Harlem et surpasser ses modèles; au lieu d'un recueil de planches accompagnées d'un texte abrégé et imprimées d'un seul côté du papier, il préparait un véritable livre

dont les feuillets étaient imprimés des deux côtés, et ses associés étaient d'avance si sûrs du succès de leur opération, qu'ils s'intitulaient hautement *faiseurs de miroirs*. Ces *miroirs*, ces *Speculum*, furent tellement en vogue, à l'origine de l'Imprimerie, que partout les premiers imprimeurs, dès que l'Imprimerie se répandit en Europe, se firent concurrence par la publication de différents *Speculum*. Ici, ce fut la réimpression du *Speculum* abrégé de Laurent Coster; là, le *Speculum* de Gutemberg, tiré intégralement des manuscrits; ailleurs, c'était le *Speculum vitæ humanæ* de Roderic, évêque de Zamora; puis, le *Speculum conscientiæ* d'Arnold Gheyloven; puis, le *Speculum sacerdotum;* puis encore, les volumineux *Speculum* de Vincent de Beauvais. Il suffirait de cette mode, certifiée par tant d'ouvrages différents imprimés de 1440 à 1480 sous le titre générique de *Speculum*, pour démontrer que c'est bien le *Speculum humanæ salvationis* qui a inauguré la découverte de l'Imprimerie. Il n'est plus permis maintenant de soutenir que Gutemberg, à Strasbourg, fabriquait réellement des miroirs ou glaces, et que ces pièces couchées dans une presse, ces formes qui se séparent les unes des autres, ce plomb vendu ou travaillé par un orfévre, n'étaient que les moyens d'imprimer des ornements sur des cadres de miroirs. Les pèlerins, qui devaient visiter Aix-la-Chapelle à l'occasion du grand jubilé de 1440, n'auraient-ils pas été les bienvenus pour faire emplette de miroirs! Quant à l'art de *polir les pierres*, que Gutemberg avait appris d'abord à André Dritzehen qui en tira si bon parti, nous pensons qu'il s'agit là encore d'un fait d'Imprimerie, mais nous n'avons pas deviné cette énigme, et nous attendons la trouvaille de quelque incunable, qui soit l'ouvrage d'un *Pierre* quelconque, comme les Sermons latins d'Hermann de Petra sur l'Oraison dominicale; car Gutemberg avait bien pu vouloir parler d'un livre, en parlant de *polir des pierres*, de même que son associé André Dritzehen, en se qualifiant de *feseur de miroirs*, avait fait allusion au *Speculum* qu'il imprimait. Le secret de l'Imprimerie était et devait être religieusement gardé par ceux qui le possédaient.

C'est après le procès de Strasbourg, entre les années 1440 et 1442, que plusieurs historiens conduisent Gutemberg en Hollande et le placent comme ouvrier dans l'atelier de Coster, afin de pouvoir l'accuser ensuite du vol que Junius a mis sur le compte d'un nommé Jean. S'il faut absolument retrouver le voleur Jean parmi les trois ou quatre Jean qui figurent à tort ou à raison parmi les inventeurs ou les fondateurs de l'Imprimerie à Mayence (Jean Gutemberg, Jean Gaensfleisch l'ancien, Jean Fust et Jean Meydenbach), nous ne serions pas éloignés d'accepter le témoignage de deux chroniques inédites de Strasbourg et celui de Wimpfeling, qui racontent aussi le vol des caractères et des ustensiles d'Imprimerie sous l'année 1440, et qui sont d'accord avec le récit postérieur de Junius, à cela près qu'ils mettent Strasbourg au lieu de Harlem, Gutemberg au lieu de Laurent Coster, et qu'ils nomment le voleur *Jean Gaensfleisch*. Selon la tradition strasbourgeoise, Jean Gaensfleisch l'ancien, parent et ouvrier de Gutemberg, lui aurait dérobé son secret avec ses types et ses outils, après

avoir concouru à la découverte de l'Imprimerie, et serait allé s'établir à Mayence où, par un juste châtiment de la Providence, il ne tarda pas à être frappé de cécité. Ce fut alors que, dans son repentir, il appela son ancien maître à Mayence et lui céda l'établissement qu'il y avait fondé. Il n'est guère possible que deux vols du même genre se soient reproduits à la même époque et que les deux voleurs, celui de Harlem et celui de Strasbourg, aient porté le même nom de Jean. Nous aimons donc mieux croire, avec plusieurs savants, que l'ouvrier de Gutemberg, son parent Jean Gaensfleisch, étant allé à Harlem pour se perfectionner dans l'art de l'Imprimerie, aura emporté à Mayence les secrets de Laurent Coster, sinon ses caractères et son outillage. Ce Jean Gaensfleisch, qui a réellement existé, dans ce temps-là, à Mayence, put imprimer dans cette ville, comme le dit Junius, deux livrets d'école, le *Doctrinale Alexandri Galli* et les Traités de Petrus Hispanus, avant que Gutemberg fût allé le rejoindre et s'associer avec lui. Ces livrets étaient absolument inconnus, lorsque Junius les citait sur la foi d'une tradition conservée à Harlem; on les a longtemps cherchés sans les découvrir, et l'on a retrouvé enfin trois fragments du *Doctrinale*, imprimés sur vélin avec les caractères des *Speculum* hollandais. Si l'on n'a pas encore découvert un seul fragment des *Tractatus sex logici* de Petrus Hispanus, imprimés avec les mêmes caractères, on sait, par des éditions postérieures, que ces traités, en usage dans les colléges d'Allemagne au milieu du quinzième siècle, ont été certainement publiés avec les premiers *Donats*. En 1443, nous voyons Jean Gaensfleisch l'ancien louer à Mayence la maison *Zum Jungen*, que Gutemberg vint habiter deux ou trois ans après; en 1444, nous voyons Gutemberg à Strasbourg payer l'impôt du vin. Gutemberg résidait donc encore à Strasbourg où il imprimait certainement ses *Donats* et ses *Speculum*, ainsi que quelques autres petits livres tels que le *Soliloquium Hugonis*, le traité *de Miseriâ humanâ*, qui n'ont laissé ni traces ni souvenir.

Le moment est venu de nous rattacher au récit de l'abbé Tritheim qui tenait ces renseignements de la bouche de Pierre Schoiffer, trop intéressé dans la question pour que l'on puisse lui accorder une créance absolue et aveugle. Gutemberg n'a pas réussi dans son Imprimerie de Strasbourg; le manque d'argent a paralysé ses efforts ou fait échouer ses espérances; il n'a pu achever l'impression des ouvrages volumineux, qu'il avait entreprise, ou bien les exemplaires de ses éditions se sont mal vendus, ou bien les dépenses excèdent les bénéfices dans ses tentatives typographiques; il est presque ruiné, lorqu'il abandonne Strasbourg, où il laisse incontestablement quelques élèves qui ont partagé ses travaux infructueux et qui les continuent pour leur propre compte, Jean Mentel, Henri Eggestein et d'autres, fidèles enfants de la typographie strasbourgeoise. Gutemberg se transporte à Mayence dans la maison *Zum Jungen*, dans l'espoir d'y être plus heureux et mieux récompensé de sa persévérance : il imprime encore, mais il s'épuise en tâtonnements, en essais; il quitte et reprend tour à tour les divers procédés dont il a fait usage; il se sert, en même temps, des planches xylographiques, des lettres mobiles en bois, en plomb, en fonte; il emploie pour le

tirage la presse qu'il fait exécuter sur le modèle d'un pressoir à faire le vin; il invente de nouveaux outils; il commence dix ouvrages et il n'en termine aucun. Enfin, il n'a plus de ressources, il est désespéré, il va renoncer à son art (*jamque prope esset ut desesperatus negotium intermitteret*), lorsque le ciel ou plutôt l'enfer lui envoie un associé, Jean Fust ou Faust, riche orfévre de Mayence.

Cette association eut lieu en 1450. Dans l'acte notarié qui la régla et qui fut passé en présence du notaire Ulric Helmasperger, Fust promit à Gutemberg de lui avancer la somme de 800 florins d'or, à 6 pour cent d'intérêts, pour la confection des ustensiles et des instruments nécessaires à l'Imprimerie, lesquels ustensiles resteraient engagés à Fust. Il fut convenu, en outre, que Fust donnerait à Gutemberg 300 florins d'or pour les frais, comme aussi pour les gages des domestiques, le loyer, le chauffage, le parchemin, le papier, l'encre, etc., et que, si les deux associés ne s'accordaient pas ensemble, Gutemberg rendrait à Fust les 800 florins et dégagerait ainsi ses outils. Il était entendu que le profit du travail serait partagé entre les deux associés; mais Gutemberg dirigerait seul son atelier et seul exécuterait les travaux. Cet atelier était déjà organisé en partie et pouvait fonctionner immédiatement : on y continua différentes impressions de peu d'importance, *Donats*, *Speculum*, livres à images, Lettres d'indulgence, etc. Mais le but principal de l'association, que Gutemberg contractait avec Fust, devait être l'exécution d'un ouvrage considérable, d'une Bible, comme nous l'apprend la *Chronique de Cologne*, d'après la déclaration d'Ulric Zell, un des ouvriers qui travaillaient alors dans l'atelier de la maison *Zum Jungen*. Dès l'année 1450, on s'occupa de cette Bible in-folio, à deux colonnes, en gros caractères, avec initiales gravées en bois. Les premiers frais d'établissement, pour un si grand ouvrage, furent considérables. Gutemberg dépensa beaucoup d'argent à faire graver des caractères mobiles sur métal, sans obtenir les résultats qu'il poursuivait. Nous serions presque tentés de croire, en adoptant le témoignage de Schoiffer, que Gutemberg n'avait pas réussi à fondre des caractères et qu'il était même revenu à son point de départ, dans ses procédés d'impression, soit qu'il se servît encore de planches xylographiques, soit qu'il se contentât de types mobiles en bois sculpté. Qu'on ne suppose pas, comme on l'a dit souvent dans des dissertations sur ce sujet, que la gravure des planches xylographiques fût très-coûteuse et que les lettres en bois, gravées séparément, exigeassent une énorme dépense : les graveurs ou *tailleurs* en bois étaient des ouvriers fort habiles à cette époque, et pourtant le prix de leur travail ne s'élevait pas au-dessus du prix des travaux mécaniques. La partie la plus chère et la plus délicate de l'opération consistait dans le travail préparatoire du calligraphe qui traçait sur le bois les caractères que le graveur n'avait plus qu'à découper en relief.

Un calligraphe devait donc être attaché à l'Imprimerie de Gutemberg et de Fust. Ce calligraphe fut probablement Pierre Schœffer ou Schoiffer, de Gernsheim, petite ville du pays de Darmstadt, clerc du diocèse de Mayence, comme il s'intitulait lui-même, et peut-être écolier de la Nation allemande dans l'Université de Paris. Il était encore

dans cette ville en 1449, pour y suivre les cours de philosophie à l'Université, puisqu'un manuscrit, copié de sa main et conservé à la Bibliothèque de Strasbourg, est intitulé : *Omnes libri tam veteris quam novæ logicæ*, et se termine par cette souscription : *Completi per me Petrum de Gernsheym alias de Maguntina anno M° CCCC° XXXXIX° in gloriosissimâ Universitate Parisiensi.* L'écriture de ce manuscrit, recueilli sans doute aux leçons des écoles de la rue du Fouare, est en gothique carrée, semblable aux premières impressions de Mayence. Schoiffer était non-seulement un homme lettré, mais encore un habile homme, ingénieux et sagace (*ingeniosus et prudens*, dit Tritheim); il ne se borna pas à corriger les épreuves, à écrire et à préparer le texte pour les graveurs en bois, à dessiner des initiales à la plume sur les exemplaires où leur place restait en blanc, à *rubriquer* ces exemplaires, c'est-à-dire à marquer les alinéas par des traits rouges et bleus, à repasser enfin des impressions imparfaites en suppléant aux lacunes que le tirage y avait laissées; il étudia, secrètement, les procédés de l'Imprimerie, et il trouva un moule ou matrice, avec lequel il pouvait fondre séparément toutes les lettres d'un alphabet en métal. Il cacha sa découverte à Gutemberg, qui s'en serait emparé; mais il la confia, sous le sceau du secret, à Jean Fust, qui la mit en œuvre, avec l'expérience qu'il avait dans ce qu'on appelait alors l'*art fusible*, c'est-à-dire la fonte des métaux. « Ils inventèrent, dit expressément Tritheim, une méthode pour fondre les formes de l'alphabet latin, formes qu'ils appelaient *matrices*, et, dans ces matrices, ils fondaient de nouveau des caractères d'étain et d'airain, résistant à l'action de la presse, tandis qu'auparavant ils gravaient ces caractères au burin. » Ce fut évidemment avec ces nouveaux caractères que Schoiffer composa et imprima un *Donat*, dont quatre feuillets en parchemin ont été retrouvés à Trèves, en 1803, dans une vieille couverture de livre, et déposés à la Bibliothèque Nationale de Paris. Cette édition est de format petit in-folio, à longues lignes : il y en a trente-cinq dans les pages pleines, sans chiffres et sans réclames; le caractère est un gothique carré, taillé assez également; on remarque quelques lettres réunies en un seul type; les abréviations sont peu fréquentes et le seul signe de ponctuation est le point quadrangulaire. La souscription de cette édition, imprimée en rouge, annonce formellement que Pierre Schoiffer, seul, en a fait graver les caractères et même les initiales : *Explicit Donatus, arte novâ imprimendi seu caracterizandi, per Petrum de Gernsheym, in urbe Moguntina, cum suis capitalibus, absque calami exaratione effigiatus.*

Ce fut, très-certainement, la première révélation publique de l'Imprimerie, qui avait jusque-là fait passer ses produits pour des œuvres de calligraphes. Il semble que Pierre Schoiffer ait voulu prendre date et s'approprier ainsi l'invention de Gutemberg, qui continuait à imprimer sa Bible, avec d'autres procédés plus coûteux, plus difficiles et moins parfaits. On ignore comment il répondit aux prétentions de Schoiffer, qui se vantait d'imprimer ou de faire des livres sans le secours de la plume. On ne sait pas davantage si c'est à ce moment là ou plus tard qu'il faut rattacher un fait assez vraisemblable, quoiqu'il soit contesté, malgré le témoignage d'un descendant de Fust,

qui a raconté ce fait d'après des traditions de famille : Schoiffer ayant fabriqué secrètement son nouvel alphabet, à l'aide des matrices qu'il avait inventées, ne l'eût pas plutôt montré à Fust, que celui-ci, transporté de joie, offrit d'exploiter de concert avec lui ce perfectionnement typographique, et lui promit la main de sa fille unique. (Suivant une découverte récente, due à M. Auguste Bernard, ce serait sa petite-fille, la fille de son fils, que Fust aurait promise et donnée en mariage à Pierre de Gernsheim.) Mais, pour s'associer avec Schoiffer, Fust devait d'abord rompre son association avec Gutemberg. En conséquence, il profita rigoureusement des avantages que lui donnait sur son associé l'acte de prêt et de nantissement que celui-ci avait eu l'imprudence de souscrire. Les cinq années, au bout desquelles expirait l'association, n'étaient point encore accomplies, lorsque Fust invita Gutemberg à lui rendre toutes les sommes prêtées, avec les intérêts accumulés. Gutemberg n'avait pas terminé l'impression de sa Bible qui absorbait tout son avoir : c'était un capital considérable paralysé entre ses mains, jusqu'à ce que la publication de ce livre pût couvrir ses déboursés et lui apporter des bénéfices. Fust réclamait 2,020 florins d'or; Gutemberg était dans l'impossibilité de les payer. Voici la traduction de l'acte allemand qui résume cette triste affaire : « Fust assigne Gutemberg en justice, pour recouvrer la somme de 2,020 florins d'or, provenant de 800 florins qu'il avait avancés à Gutemberg, selon la teneur du billet de leur convention, ainsi que d'autres 800 florins qu'il avait donnés à Gutemberg, en sus de sa demande, pour achever l'ouvrage, et d'autres 36 florins dépensés, et des intérêts qu'il lui avait fallu payer, n'ayant pas lui-même les fonds suffisants. Gutemberg répliqua que les premiers 800 florins ne lui avaient point été payés, selon la teneur du billet, tous et à la fois; qu'ils avaient été employés aux préparatifs du travail; qu'il s'offrait à rendre compte des derniers 800 florins; qu'il ne croyait pas être tenu de payer ni intérêts ni usure. Le juge ayant déféré le serment à Fust, celui-ci l'ayant prêté, Gutemberg perdit sa cause et fut condamné à payer les intérêts et la partie du capital qu'il aurait employée pour sa dépense particulière : ce dont Fust demanda et obtint acte du notaire Helmasperger, le 6 novembre 1455. »

Pierre Schoiffer n'avait figuré dans ce procès que comme témoin cité à la requête de Fust : son association avec celui-ci n'était pas encore connue. Celle de Gutemberg se trouvant dissoute, pour satisfaire aux exigences de son impitoyable créancier, il fut obligé de lui abandonner son Imprimerie, avec tout le matériel qu'elle contenait, avec cette Bible, son espoir, dont les dernières feuilles étaient peut-être sous presse au moment où il se voyait dépouillé du fruit de ses longs travaux. Pendant que Gutemberg était à la tête de son atelier dans la maison *Zum Jungen*, il imprima sans doute quelques petits livrets, soit en xylographie, soit en caractères mobiles. On lui attribue avec beaucoup d'apparence plusieurs éditions des *Lettres d'indulgence* que les délégués de Paulin Chappe, ambassadeur du roi de Chypre, Jean de Lusignan, délivraient aux fidèles qui s'engageaient à aider de leurs deniers la guerre sainte que ce roi soutenait contre les Turcs. Ces *Lettres d'indulgence*, distribuées au nom du pape

Nicolas V, qui mourut le 25 mars 1455, ont donc été imprimées antérieurement à cette date, comme en fait foi la souscription suivante : *Datum Erffudie sub anno Domini MCCCCLIIII die vero quinta decima mensis novembris.* C'est un placard, petit in-folio, imprimé sur vélin avec des caractères mobiles en bois ou en métal, imitant l'écriture cursive et analogues à ceux de plusieurs livres publiés par Fust et Schoiffer avant 1460. Certains exemplaires de ces *Litteræ indulgentiarum* portent, d'ailleurs, la date de 1455 écrite à la main, ainsi que les noms des personnes en faveur de qui ils ont été expédiés et qui appartenaient au diocèse de Mayence. M. Léon de Laborde, dans sa savante et lumineuse dissertation sur les *Débuts de l'Imprimerie à Mayence et à Bamberg*, a traité à fond toutes les questions qui se rapportent aux *Lettres d'indulgence*, dont il a reconnu trois éditions différentes, imprimées à Mayence en 1454 et 1455. On comprend que l'Imprimerie, à son début, ait servi surtout à multiplier une circulaire qui devait avoir un effet rapide et immédiat. Il est permis de supposer que cette circulaire, répandue à grand nombre d'exemplaires dans le même lieu et le même temps, fixa l'attention des curieux et divulgua le secret du nouvel art d'écrire (*novo scribendi genere reperto*, dit Gaspar Hedion, dans ses *Paral. ad Chron. Conradi*). Alors seulement on commençait à dire que Gutemberg avait enseigné au monde à écrire, en un jour, à l'aide de l'Imprimerie, plus qu'on n'aurait pu le faire en une année avec des plumes. Ce sont les propres paroles de Baptiste Fulgose, dans son recueil *De dictis factisque memoralibus*. Mais Gutemberg était dépossédé de ses ateliers et de ses presses; Pierre Schoiffer, en s'associant avec Fust, avait épousé sa fille Christine, et la grande Bible, qu'il venait d'achever sans le concours de celui qui en avait imprimé la plus grande partie, était en vente, dans les premiers mois de l'année 1456. On la vendait, comme manuscrit, à un prix très-élevé; c'est pourquoi on n'avait mis à la fin aucune souscription qui fît connaître par quel nouveau procédé avait été exécuté cet immense travail. Il est possible aussi que Fust et Schoiffer n'aient pas voulu donner à Gutemberg un titre de gloire qu'ils n'osaient pas encore s'approprier. Gutemberg, complétement ruiné et privé de tous ses outils, ne se décourageait pas et cherchait à fonder une autre Imprimerie.

Cette Bible latine, sans date, que tous les bibliographes s'accordent à regarder comme celle de Gutemberg, est un grand in-folio composé de six cent trente-sept feuillets, qu'on divise en deux ou trois et même quatre volumes. Elle est imprimée sur deux colonnes, de quarante-deux lignes chacune dans les pages entières, à l'exception des dix ou onze premières, qui n'ont que quarante ou quarante et une lignes; la hauteur des colonnes est de 10 pouces 8 lignes (29 cent. 8 millim.); celle des caractères, de 2 lignes environ (4 millim.). Ces caractères sont gothiques; les feuillets ne présentent ni chiffres, ni signatures, ni réclames. Il y a des exemplaires sur vélin et d'autres sur papier. Ce qui prouve d'une manière incontestable la date de l'impression de cette Bible (de six cent trente-sept feuillets à quarante-deux lignes), c'est la note manuscrite qui se trouve sur un des exemplaires de la Bibliothèque Nationale de

Paris, et qui nous apprend que cet exemplaire a été enluminé, relié et corrigé, en 1456, par Henri Cremer, vicaire de l'église collégiale de Saint-Étienne, à Mayence. On lit, à la fin du second volume de cet exemplaire, cette souscription écrite en rouge : *Iste liber illuminatus, ligatus et completus est per Henricum Cremer vicarium ecclesie collegiate sancti Maguntini Stephani sub anno Domini millesimo quatringentesimo quinquagesimo sexto festo Assumptionis gloriose Virginis. Deo gratias. Alleluia.* On peut estimer que ce vicaire, qui faisait lui-même le métier de rubricateur, de relieur et de correcteur ou reviseur, n'a pas consacré moins de cinq mois à son travail, puisqu'un seul volume l'avait occupé du 13 juin au 15 août; ce qui résulte de la souscription du premier tome, souscription écrite en bleu et antérieure à l'autre : *Et hic est hujus prime partis Biblie scilicet veteris Testamenti. Illuminata seu rubricata et ligata per Henricum Albeh alias Cremer. Anno Domini M° CCCC° LVI, festo Bartholomei apostoli. Deo Gratias. Alleluia.* Il s'agit ici de la première fête de Saint-Barthélemy, qui tombait au 13 juin, et non de la seconde, qui se célébrait le 24 août. On peut estimer que cette Bible fut tirée à cent cinquante exemplaires, qui furent vendus la plupart comme des manuscrits et dont une dizaine seulement ont été conservés jusqu'à nos jours. L'émission simultanée d'un si grand nombre de Bibles absolument semblables ne contribua pas moins que le procès de Gutemberg et de Fust à divulguer la découverte de l'Imprimerie. Aussi, Fust et son nouvel associé Schoiffer, qui s'étaient engagés mutuellement à la tenir secrète le plus longtemps possible, furent-ils les premiers à la faire connaître et à s'en rapporter l'honneur, quand la rumeur publique ne leur permit plus de la cacher dans leurs ateliers. Ils avaient transféré ces ateliers, de la maison *Zum Jungen* dans celle dite *Zum Humbrecht*, qui resta occupée par leurs descendants jusqu'au milieu du seizième siècle et qui était encore appelée, à cette époque, la *Maison de l'Imprimerie* (*Druckhof*). Ce fut dans cette maison que Fust et Schoiffer imprimèrent le premier livre qui porta leurs noms et qui attacha une date à l'art nouveau qu'ils avaient perfectionné; ce fut dans cette maison que Schoiffer compléta l'invention de Gutemberg (*artem ut nunc est implevit*, dit l'abbé Tritheim).

Ce premier livre, imprimé avec date certaine, est le *Psalmorum codex*, dont le dernier feuillet offre au verso cette souscription remarquable en rouge : *Præsens spalmorum* (sic) *codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus, adinventione artificiosa imprimendi ac characterizandi, absque calami ulla exaratione sic effigiatus et ad eusebiam Dei industrie est consummatus, per Johannem Fust civem Maguntinum et Petrum Schoeffer de Gernszheim, anno Domini millesimo CCCC LVII in vigilia Assumptionis.* Ce magnifique Psautier est un grand volume in-folio, de cent soixante-quinze feuillets, imprimé en grosses lettres de forme, rouges et noires, gravées sur le modèle des manuscrits liturgiques du quinzième siècle. Ces lettres de forme sont de deux dimensions : la plus grande est employée pour les psaumes; la plus petite, pour les collectes, antiphones, répons et versets. Chaque page contient

vingt lignes, excepté la première, qui n'en a que dix-neuf, et le verso du cent trente-septième feuillet, où l'on en compte vingt et une. Cette édition est décorée de deux cent quatre-vingt-huit capitales ornées ou lettres *tourneures*, tirées en rouge et en bleu. Celle de la première page est imprimée en trois couleurs : bleu, rouge et pourpre; elle est haute de 9 centim. 3 millim. (3 pouces 5 lignes) et large de 1 décim. 8 millim. (4 pouces); elle représente un B entouré d'arabesques, de feuillages et de fleurs, ayant dans un de ses jambages un lévrier qui court après une perdrix. Les bibliographes et les savants ont longuement débattu la question de savoir si les imprimeurs s'étaient servis de caractères mobiles en bois ou en fonte, pour exécuter cet admirable livre. Les inégalités et les différences que l'on constate çà et là dans les dimensions des mêmes lettres, ne seraient pas une preuve que ces lettres eussent été gravées en bois; car des moules imparfaits en argile ou en plâtre pouvaient produire ces différences. Mais la réputation que Schoiffer s'était faite comme graveur de lettres en bois (*quo vix cœlando promptior alter erat*, dit Bergellanus dans son *Encomium Typographiæ*) nous semble fondée sur cette édition et sur les deux éditions suivantes du Psautier (1459 et 1490), dans lesquelles la grandeur des types explique l'emploi des caractères en bois. Il n'existe que des exemplaires sur vélin de ces éditions, et l'on n'en connaît que sept de la première. La tradition veut que cette première édition ait été entreprise par Schoiffer aux frais du chapitre de la collégiale de Saint-Alban de Mayence, comme la seconde l'aurait été pour les bénédictins de l'abbaye de Saint-Jacques, dans la même ville.

L'Imprimerie n'essayait plus de se cacher; elle cherchait, au contraire, le grand jour, et les deux associés Fust et Schoiffer se bornaient à réclamer une part dans l'invention (*adinventio*). Mais on ne paraissait pas encore soupçonner que cette invention pût s'appliquer à reproduire d'autres livres que des bibles, des psautiers et des missels, parce que c'étaient là les seuls livres qui eussent un débit assuré, prompt et multiplié. Fust et Schoiffer, encouragés par la vente de leurs impressions, entreprirent d'imprimer un ouvrage volumineux qui servait alors de manuel liturgique à toute la chrétienté, le célèbre *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand, évêque de Mende au treizième siècle; ils firent fondre, pour cette édition, des caractères représentant l'écriture usitée à cette époque dans toute l'Allemagne et connue sous le nom de *lettres de somme;* ils utilisèrent seulement quelques grandes initiales des Psautiers de 1457 et 1459, et ils les tirèrent aussi en encre rouge et bleue dans leur édition du *Rationale,* qui se recommande par la netteté des caractères et par l'égalité parfaite du tirage. Il suffit de jeter les yeux sur les Psautiers et sur ce *Rationale*, pour se convaincre que l'Imprimerie, en 1457 et 1459, avait atteint le plus haut degré de perfection, et il est impossible de ne pas apprécier le long intervalle de temps qui sépare ces admirables livres et les grossiers *Speculum* de Hollande. Cette édition du *Rationale* n'était plus, d'ailleurs, destinée à un petit nombre d'acheteurs; elle s'adressait à toute la catholicité, et les exemplaires, soit sur vélin, soit sur papier, se

répandirent, en effet, assez rapidement par toute l'Europe, ce qui fit croire partout que l'Imprimerie avait été inventée à Mayence. La souscription était absolument semblable à celle du Psautier, et Pierre Schoiffer s'y intitulait seulement *clerc* ou écrivain du diocèse de Mayence, pour ne pas paraître sans titre ni qualité à côté de son beau-père Fust, *citoyen* de Mayence. On voit, par d'anciennes notes inscrites sur plusieurs exemplaires du *Rationale*, que ce livre n'était pas vendu partout à prix égal, et que la nouveauté de l'invention motivait les différences de ce prix, toujours élevé. L'exemplaire du couvent de Sainte-Justine du Mont-Cassin, à Padoue, fut payé dix-huit ducats, en 1461. Dans quelques exemplaires, les initiales étaient enluminées au pinceau et rehaussées d'or.

Le quatrième ouvrage, imprimé par Fust et Schoiffer avec les mêmes caractères et les mêmes procédés typographiques, est le recueil des Constitutions du pape Clément V, connues sous le nom de *Clémentines*. Ce recueil forme un volume grand in-folio, de cinquante et un feuillets à deux colonnes, en lettres de somme de deux grandeurs, sans chiffres, réclames, ni signatures; les initiales sont peintes en or et en couleurs dans le petit nombre d'exemplaires que l'on connaît de cette rare édition; quant à la souscription, elle est à peu près identique aux précédentes.

Cependant Jean Gutemberg, dépossédé de tout son matériel d'Imprimerie, n'avait pas renoncé à un art dont il se regardait avec raison comme le principal inventeur. Il tenait surtout à prouver qu'il était aussi capable que ses anciens associés d'imprimer des livres sans le secours de la plume, *absque calami ullâ exaratione*. Il chercha donc une nouvelle association et de nouveaux fonds pour monter un nouvel atelier d'Imprimerie. Selon les uns, il aurait trouvé les sommes nécessaires à son dessein chez un riche bourgeois de Mayence, chez ce Jean de Meydenbach que plusieurs historiens ont nommé parmi les créateurs de l'Imprimerie mayençaise; selon les autres, il serait parvenu à rouvrir ses ateliers dans sa maison *Zum Jungen*, grâce à la généreuse assistance du docteur Conrad Humery, syndic de Mayence. Quoi qu'il en soit, on sait, par tradition, que l'atelier de Gutemberg fut en activité jusqu'en 1460. C'est en cette année-là que parut le *Catholicon*, de Jean Balbi, de Gênes (*de Janua*), le seul ouvrage important dont l'impression puisse être attribuée à Gutemberg et qui mérite de soutenir la comparaison avec les éditions de Fust et Schoiffer. Cet admirable volume grand in-folio est composé de trois cent soixante-quinze feuillets, imprimés en lettres de somme, sur deux colonnes de soixante-six lignes chacune, sans chiffres, réclames ni signatures. Les initiales, laissées en blanc au tirage (c'était Schoiffer qui avait inventé les initiales tirées en couleur à la presse), ont été ajoutées, au pinceau ou à la plume, dans les exemplaires sur vélin ou sur papier; les caractères qui ont servi à cette impression diffèrent de ceux que Fust et Schoiffer employèrent dans leurs éditions, et ne sont pas aussi élégants ni aussi nets que ces derniers; mais ils témoignent néanmoins d'une grande expérience de l'art typographique. Gutemberg, qui avait imité les *Donats* et les *Speculum* de Hollande, ne voulut pas sans doute s'appro-

prier l'honneur d'une invention qu'il n'avait fait que perfectionner; il attribua la gloire de cette divine invention à Dieu seul, en déclarant que ce *Catholicon* avait été imprimé sans le secours du roseau, du style ou de la plume, mais par un merveilleux ensemble des poinçons, des matrices et des lettres. Voici les termes mêmes de cette belle souscription, dans laquelle Gutemberg, citoyen noble de Mayence, ne daigne pas se nommer comme un simple ouvrier *mécanique :* « Altissimi presidio cujus nutu infantium » lingue fiunt diserte; quique nimiò sepe parvulis revelat quod sapientibus celat, hic » liber egregius *Catholicon*, dominice Incarnacionis annis MCCCCLX, almâ in urbe » Maguntina nacionis inclite germanice, quam Dei clementia tam alto ingenii lumine, » donoque gratuito, ceteris terrarum nacionibus preferre, illustrareque dignatus » est, non calami, stili aud penne suffragio, sed mira patronarum, formarumque » concordia proporcione et modulo impressus atque confectus est.

Hinc tibi, sancte Pater, Nato cum Flamine sacro,
Laus et honor Domino trino tribuatur et uno.
Ecclesie laude libro hoc catholice plaude,
Qui laudare piam semper non linque Mariam.
DEO GRATIAS.

Dans cette souscription mystérieuse, Gutemberg, sans revendiquer la priorité de l'invention, donnait à entendre qu'il l'avait devinée par une inspiration du ciel dès son enfance, et que l'Imprimerie telle qu'il l'exerçait à Mayence, avec ses types fondus dans des matrices, n'était connue nulle part avant lui. Du reste, il gardait le silence sur l'origine de l'art et sur le nom du premier inventeur. Le *Catholicon* ne fut probablement pas tiré à grand nombre, car il n'en existe que sept ou huit exemplaires sur vélin et autant sur papier. Gutemberg, satisfait d'avoir prouvé qu'il pouvait imprimer comme Fust et Schoiffer, ne dirigea pas longtemps son imprimerie, qu'il abandonna aux soins de ses ouvriers, Henri et Nicolas Bechtermuncze, Weigand Spyes et Ulric Zell. Cette imprimerie avait été transportée vraisemblablement à Elttwill, dans la résidence d'Adolphe II, électeur et archevêque de Mayence. Gutemberg était devenu un des gentilshommes de la maison de ce prince ecclésiastique, qui l'avait pourvu de cette charge et de la pension qu'elle comportait, par acte du 18 janvier 1465. Quant à un autre diplôme, daté de 1459, dans lequel Gutemberg s'engage à laisser au couvent de Sainte-Claire, de Mayence, où sa sœur Berthe était religieuse, « tous les livres qu'il a déjà imprimés ou qu'il pourra imprimer à l'avenir,» on a reconnu la fausseté de cette pièce, fabriquée par Bodmann, archiviste de Mayence dans le siècle dernier. Gutemberg avait donc repris, à la cour de l'archevêque, le rang que lui assignait sa naissance; il était honoré comme le père de l'Imprimerie, mais il ne conservait qu'un intérêt dans l'exploitation de l'établissement créé par lui. Il mourut avant le 24 février 1468, et fut enterré dans l'église des Récollets de Mayence, où son ami Adam Gelth lui érigea un monument dont l'épitaphe rendait hommage à l'inven-

teur de l'art typographique : *Artis impressoriæ repertori.* Après sa mort, l'archevêque Adolphe fit *gracieusement* livrer au docteur Conrad Humery « quelques formes, instruments, outils et autres objets relatifs à l'Imprimerie, » laissés par Gutemberg et appartenant audit docteur, qui s'engagea, par lettre en date du 21 septembre 1468, à ne se servir de ces formes et outils que dans la ville de Mayence, et même à ne les vendre qu'à un bourgeois de cette ville, par préférence à tout acquéreur étranger. Ces instruments, formes et outils, étaient considérés peut-être comme les monuments authentiques de l'origine de l'Imprimerie à Mayence.

Fust et Schoiffer n'en continuaient pas moins leurs impressions avec une ardeur infatigable, et les progrès qu'ils firent faire à l'art typographique leur permirent de croire qu'ils l'avaient réellement inventé. Ils entreprirent une nouvelle édition de la Bible en deux volumes grand in-folio, et ils achevèrent au mois d'août 1462 cette édition, bien plus parfaite que celle qui avait inauguré l'Imprimerie. Ce chef-d'œuvre typographique, qui porte par excellence le nom de *Bible de Mayence,* offre de telles différences dans la plupart des exemplaires, qu'on est tenté de supposer que les éditeurs avaient gardé en pages et en formes tout l'ouvrage composé et qu'ils faisaient exécuter des tirages au fur et à mesure des besoins de la vente. Il existe un assez grand nombre d'exemplaires de ce livre sur vélin, avec initiales peintes et dorées, qui furent probablement vendus comme manuscrits. Gabriel Naudé raconte, dans son *Addition à l'histoire de Louis XI,* que des exemplaires ayant été vendus de la sorte à Paris, les vendeurs furent poursuivis par le parlement sur la plainte des acheteurs et condamnés à la prison et à l'amende. Ce fait, qui n'a rien d'invraisemblable, est pourtant à peu près rejeté par la critique moderne, après les recherches infructueuses qu'on a faites dans les registres du parlement de Paris pour y retrouver la trace de cette affaire. Mais on n'a pas songé que les écrivains, copistes et libraires, étaient compris alors dans la juridiction permanente de l'Université, et que l'Université avait le droit de poursuivre elle-même quiconque contrevenait à ses priviléges; or, la vente des imprimés, comme celle des manuscrits, ne pouvait avoir lieu que sous l'autorisation universitaire. Il est donc probable que l'apparition des Bibles de Mayence à Paris émut vivement la communauté des écrivains et des libraires, qui voyaient dans l'invention nouvelle d'écrire (*novum scribendi genus*) la perte de leur industrie. Ces Bibles furent accueillies partout avec le même étonnement, avec les mêmes défiances et les mêmes hostilités. Ce ne fut pas seulement à Paris qu'on accusa de magie les vendeurs de Bibles. Mais déjà le secret de l'Imprimerie n'était plus renfermé dans l'enceinte de Mayence : deux mois après l'achèvement de cette Bible, qui offrait le modèle le plus parfait de l'art typographique, la ville de Mayence avait été prise d'assaut et livrée au pillage (le 27 octobre 1462). Ce malheureux événement, à la suite duquel l'atelier de Fust et Schoiffer resta désert et inactif pendant deux années entières, eut pour résultat heureux de disséminer dans toute l'Europe les imprimeurs et l'art nouveau qu'ils avaient appris, en l'exerçant, sous le sceau du serment. Le fils même de Pierre Schoiffer, dans la souscrip-

tion d'un livre (*Breviarium historiæ Francorum*, de Jean Tritheim) imprimé en 1502, assigne la date de 1462 à la propagation de l'Imprimerie hors de Mayence : *Tandem, de anno Domini* 1462, *per eosdem familiares* (*jusjurando adstrictos*) *in diversas terrarum provincias divulgata, haud parvum sumpsit incrementum.*

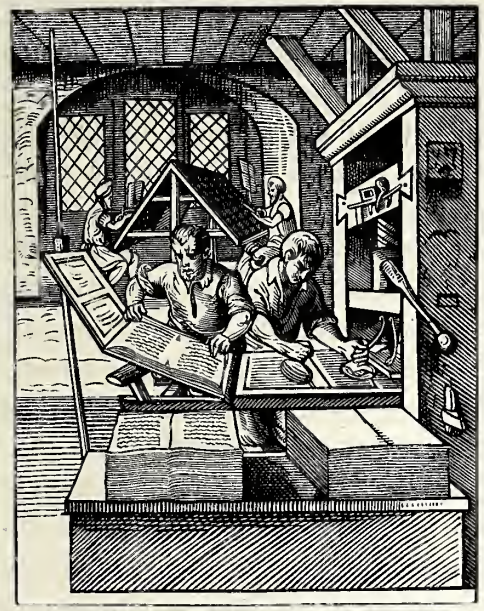
Selon Jean Tritheim (*Annal. Hirsaug.*), qui n'a fait que recueillir le témoignage de Pierre Schoiffer, l'Imprimerie aurait été d'abord apportée à Strasbourg; selon la Chronique anonyme de Cologne, c'est à Cologne que le premier transfuge de l'atelier de Gutemberg serait venu s'établir. En effet, en étudiant avec soin les origines typographiques, on reconnaît, d'une manière presque certaine, que, si les ouvriers de Fust et de Schoiffer, fidèles au serment qu'ils avaient prêté à leurs patrons, ne quittèrent Mayence qu'après le désastre de cette ville, ceux de Gutemberg, qui n'avait peut-être pas lié les siens par le même serment, allèrent, avant cette époque et sans doute dès 1460, se fixer à Cologne et à Bamberg. Quant à Strasbourg, il y a beaucoup d'apparence que l'Imprimerie tabellaire n'avait pas cessé d'y être en usage, depuis que Gutemberg, en 1439, avait dû révéler quelque chose de ses essais devant le grand-conseil. Cependant, Strasbourg n'a pu produire, à l'appui de ses justes prétentions, une date de livre antérieure à 1471, tandis que Cologne se présente avec une édition datée de 1467, et Bamberg, avec plusieurs impressions de 1461 et 1462. Mais, quoique Fust et Schoiffer eussent donné aux imprimeurs l'exemple des souscriptions datées à la fin des livres qu'ils publiaient, leurs concurrents ne se piquaient pas de divulguer ainsi leur secret et préféraient à une satisfaction de vanité l'avantage d'un bénéfice assuré; car leurs livres sans souscription, ils les vendaient au même prix que des manuscrits. Il est permis de supposer que les magistrats, à la requête des calligraphes lésés dans leur industrie, enjoignirent aux imprimeurs de mettre leur nom à leurs éditions, pour empêcher la fraude et pour avertir l'acheteur. On commençait à comprendre que l'Imprimerie n'était pas seulement destinée à reproduire des Bibles et des psautiers; la diminution du prix des livres allait multiplier le nombre des personnes qui en achèteraient, et l'on pouvait déjà prévoir le temps peu éloigné où chacun pourrait avoir une bibliothèque à soi. Il avait fallu, par degrés, faire en quelque sorte un public à cet art nouveau, qui n'était pas le produit d'un besoin urgent et qui semblait vouloir se borner d'abord à exécuter des Donats, des Speculum et des livres d'images pieuses. Au moment où l'Imprimerie sortit de Mayence, elle n'avait pas encore mis au jour un seul ouvrage de littérature classique, mais elle avait prouvé, par des publications colossales, telles que le *Catholicon* de 1460 et la Bible de 1462, qu'elle pouvait entreprendre de créer des bibliothèques entières. Le premier classique latin qui ait passé sous la presse, c'est le traité *De officiis*, de Cicéron, imprimé à Mayence dans l'atelier de Fust et de Schoiffer, en 1465, et réimprimé, l'année suivante, par les mêmes associés. Ce volume, de format petit in-folio, composé de quatre-vingt-sept feuillets à longues lignes, se termine par cette souscription tirée en rouge : *Præsens Marci Tullii Ciceronis clarissimum opus, Johannes Fust Maguntinus civis, non atramento, plumali canna*

neque ærea, sed arte quadam perpulchra, Petri manu pueri mei, feliciter effeci. Finitum, anno MCCCCLXV. Ce chef-d'œuvre de typographie présente de si nombreuses variantes de texte dans tous les exemplaires sur vélin et sur papier, qu'on est forcé de croire que le tirage de chaque exemplaire donnait lieu à une correction nouvelle et que les formes de tout l'ouvrage restaient ainsi composées, même après l'achèvement du tirage général, qui ne s'élevait pas à plus de deux cent cinquante exemplaires. Ce livre est le premier dans lequel on trouve des caractères grecs, ou du moins des mots grecs tirés à la presse, avec des planches xylographiques, il est vrai, plutôt qu'avec des types mobiles.

Cette édition du traité *De officiis* fut, en quelque sorte, le point de départ de l'Imprimerie de bibliothèque; elle eut un succès si général, qu'il fallut, comme nous l'avons dit, la réimprimer l'année suivante. Fust et Schoiffer, voyant d'ailleurs que leur art allait se répandre comme un torrent de lumières sur la face du monde, se hâtèrent de devancer partout la concurrence, en établissant des dépôts de livres dans les grandes villes étrangères. Fust vint lui-même à Paris, pour y fonder un comptoir de librairie, accompagné d'un de ses meilleurs ouvriers (son propre fils, selon M. Auguste Bernard), Conrad Henlif, dont le nom est écrit *Hanequis* dans des titres français qui le dénaturent, comme tous les noms allemands étaient dénaturés à cette époque. Ce fut durant son court séjour à Paris qu'il fit présent d'un exemplaire du *De officiis* à Louis de La Vernade, président du parlement de Toulouse. Cet exemplaire, portant une note où ce fait est consigné à la date du mois de juin 1466, est conservé à la bibliothèque de Genève. On croit que, peu de mois après, Fust mourut de la peste, qui enleva plus de quarante mille personnes dans la population de Paris. Quoi qu'il en soit, Pierre Schoiffer, à partir de l'année 1467, paraît seul dans les souscriptions des livres qui sont sortis de ses presses, jusqu'à la fin de sa longue et active carrière de typographe. Conrad Henlif avait pris pourtant un intérêt dans la librairie qui dépendait de l'imprimerie de Schoiffer; c'était lui qui se chargeait de la vente des livres en général. Il établit à Paris un commis, nommé Herman de Stathoen, originaire d'Allemagne, qui ne survécut pas longtemps à Jean Fust. Ce commis étant étranger, tous ses biens revenaient au roi par droit d'aubaine; les livres qu'il avait en dépôt furent donc saisis et vendus au profit du roi. Conrad *Hanequis* et Pierre Schoiffer réclamèrent contre cette confiscation, et firent intervenir dans leurs réclamations l'électeur de Mayence et le roi des Romains, Frédéric III; ils se rendirent eux-mêmes à Paris et trouvèrent de puissants appuis auprès du roi Louis XI, qui leur accorda enfin la restitution d'une somme de 2,425 écus d'or, « en considération de la peine et labeur que lesdits exposants ont pris pour ledit art et industrie de l'impression, et au profit et utilité qui en vient et peut venir à toute la chose publique, tant pour l'augmentation de la science que autrement. » Cette belle ordonnance de Louis XI est datée du 21 avril 1475. Schoiffer et *Hanequis* avaient été reçus à Paris avec beaucoup de distinction et de faveur : les religieux de l'abbaye de Saint-Victor, auxquels ils offrirent en don un exemplaire sur

vélin des *Epistolæ beati Hieronymi*, imprimées en 1470, enregistrèrent ce don dans leur nécrologe et fondèrent « un anniversaire pour les honorables hommes Pierre Schoiffer, Conrad Hanequis et Jean Fust, bourgeois de Mayence, imprimeurs de livres, et pour leurs femmes, fils, parents et amis. » De plus, Jean, abbé de Saint-Victor, les força d'accepter une somme de 12 écus d'or.

L'*industrie, art et usage de l'impression d'écriture*, selon les termes de l'ordonnance de Louis XI, n'était déjà plus un mystère pour les savants de Paris : cette ville possédait l'Imprimerie depuis 1469. Dès l'année 1462, Louis XI, curieux et inquiet de ce qu'il entendait raconter de l'invention de Gutemberg, avait envoyé à Mayence Nicolas Jenson, un des plus habiles graveurs de la Monnaie de Tours, pour « s'informer secrètement, dit Gabriel Naudé, de la taille des poinçons et caractères, au moyen desquels se pouvoient multiplier par impression les plus rares manuscrits, et pour en enlever subtilement l'invention. » Nicolas Jenson ne revint pas en France, et ce fut en Italie, à Venise, qu'il porta plus tard tous les fruits de sa mission typographique : il est probable qu'il s'était fait initier au secret de l'Imprimerie dans l'atelier de Schoiffer; mais on n'a jamais su les motifs qui l'empêchèrent de rentrer dans sa patrie. Louis XI n'en fut pas moins l'instigateur des premiers essais de l'Imprimerie en France, et les premiers imprimeurs qui vinrent s'établir à Paris, sous la protection du roi, lui dédièrent une de leurs éditions, *Roderici Zamorensis episcopi Speculum vitæ humanæ*, in-folio publié sans date en 1470 ou 1471. Ces imprimeurs étaient Ulric Gering, Martin Crantz et Michel Friburger, tous trois Allemands, venus de leur pays, vers 1469, à la demande et aux frais de Jean Heynlin, dit *de la Pierre*, leur compatriote, recteur de l'Université et prieur de Sorbonne. Le savant professeur de rhétorique Guillaume Fichet n'avait pas été étranger à leur appel. Les trois imprimeurs associés disposèrent le matériel de leur atelier dans une salle de la Sorbonne et commencèrent à imprimer, sous les yeux de Jean de la Pierre et de Guillaume Fichet, qui revoyaient les épreuves. On imprima d'abord *Gasparini Barzizii Pergamensis epistolæ*, in-4 de 118 feuillets non chiffrés, sans date, mais précédé d'une épître de Fichet à son ami Jean de la Pierre, qui y est qualifié *prieur de Sorbonne*, dignité qu'il obtint pour la seconde fois en 1470. Les vers suivants, placés à la fin de ce volume, établissent d'une manière incontestable son droit de priorité parmi les impressions parisiennes :



Intérieur d'imprimerie, dessiné et gravé par J. Ammon.

Ut sol lumen, sic doctrinam fundis in orbem,
Musarum nutrix regia, Parisius.
Hinc prope divinam, Tu, quam Germania novit
Artem scribendi, suscipe promerita.
Primos ecce libros quos hæc industria finxit
Francorum in terris, ædibus atque tuis.
Michael, Uldaricus, Martinusque, magistri
Hos impresserunt, ac facient alios.

Cette impression fut suivie, en effet, de douze ou quinze autres, également sans date, mais imprimées dans le même lieu, par les mêmes associés, sous la direction immédiate de Jean de la Pierre et de Guillaume Fichet, qui choisissaient les ouvrages à publier, épuraient les textes, ajoutaient des préfaces et corrigeaient les épreuves. Ces deux savants amis étaient donc véritablement les maîtres (*magistri*) de leur imprimerie, qu'ils défrayaient seuls. Guillaume Fichet fit de la sorte imprimer plusieurs de ses ouvrages : *Rhetoricorum libri tres* et des recueils de lettres latines; Jean de la Pierre publia de préférence plusieurs classiques, Florus, Salluste, *Epistolæ cynicæ*. La plupart de ces éditions sont des in-4 assez minces; le *Speculum* de Roderic Sancius, évêque de Zamora, et le *Sophologium* de Jacques Legrand (*Jacobi Magni*), sont de format in-folio. Selon Naudé, le *Speculum*, dédié à Louis XI, aurait précédé les *Epistolæ* de Gasparinus. Ces différentes impressions, dans lesquelles les capitales ont été faites à la main, offrent des caractères romains et non gothiques, souvent inégaux et par conséquent défectueux au tirage, quoique le papier soit très-blanc et très-fort, quoique l'encre soit très-noire et très-éclatante. Ainsi, dans l'espace de trois ou quatre ans, de 1469 à 1473, Ulric Gering, Martin Crantz et Michel Friburger mirent au jour environ 15 volumes in-4 et in-folio, imprimés la plupart pour la première fois. Mais, dans le cours de l'année 1473, Jean de la Pierre et Guillaume Fichet durent se séparer de *leurs Allemands*, comme ils appelaient les trois associés; Fichet allait se fixer à Rome, auprès du pape Sixte IV; Jean de la Pierre retournait en Allemagne : leur imprimerie fut donc fermée et le matériel dispersé. Les trois imprimeurs ne quittèrent pourtant point Paris, en sortant de la Sorbonne; ils fondèrent à leurs frais une imprimerie, rue Saint-Jacques, près de l'église Saint-Benoît, dans une maison à l'enseigne du Soleil-d'Or, et, après y avoir créé un nouveau matériel, gravé et fondu de nouveaux caractères, ils imprimèrent, de 1473 à 1477, plus de douze ouvrages, tous in-folio, entre lesquels une Bible latine qui porte cette souscription historique, datée de la quinzième année du règne de Louis XI (1475).

Jam tribus undecimus lustris Francos Ludovicus
Rexerat, Ulricus, Martinus, itemque Michael,
Orti Teutoniâ, hanc mihi composuere figuram
Parisii arte sua : me correctam vigilanter,
Vænalem in vico Jacobi Sol Aureus offert.

Ils avaient formé deux autres imprimeurs, Pierre de César ou Cesaris, maître ès arts de l'Université, et Jean Stol, qui ouvrirent une imprimerie, non loin de la leur, rue Saint-Jacques, à l'enseigne du Soufflet-Vert, près des Jacobins. En 1477, Ulric Gering resta seul à la tête de son imprimerie et donna plusieurs éditions, plus parfaites encore que les précédentes; il s'associa, de 1478 à 1480, avec Guillaume Maynial, et depuis, avec Berthold Rembolt. Il avait alors transporté ses ateliers et son enseigne du Soleil-d'Or, dans une maison, voisine des grandes Écoles de théologie et appartenant à la Sorbonne. Quand son grand âge lui conseilla le repos vers 1509, ce fut dans le collége de Sorbonne qu'il obtint une retraite honorable, en vertu des lettres d'hospitalité qui lui avaient été accordées; ce fut dans ce collége qu'il mourut le 23 août 1510, en laissant tous ses biens aux pauvres et aux écoliers. On voyait son portrait dans la chapelle haute du collége de Montaigu, avec une inscription qui le désignait comme un des premiers imprimeurs, *unus ex primis typographis*. Dans les livres qu'on doit à son association avec Martin Crantz et Michel Friburger, ces trois imprimeurs s'intitulaient eux-mêmes : *Industriosos impressoriæ artis librarios atque magistros*. La Sorbonne et l'Université furent donc le berceau et l'asile de l'Imprimerie parisienne, qui ne tarda pas à devenir florissante et qui donna pour concurrents à Ulric Gering, Pierre Caron en 1474, Pasquier Bonhomme en 1476, Antoine Gérard en 1480, et une vingtaine d'autres imprimeurs habiles, jusqu'en 1500.

Lorsque l'Imprimerie de Mayence vint se naturaliser à Paris, *in ædibus Sorbonæ*, en 1469, elle avait déjà passé en Italie; elle s'était d'abord fixée à Venise, selon la Chronique anonyme de Cologne; à Subiaco, selon le témoignage des éditions publiées *in venerabili monasterio Sublacensi*. Aussitôt après la catastrophe de Mayence en 1462, deux ouvriers, sortis de l'atelier de Fust et Schoiffer, emportèrent au delà des Alpes le secret qu'ils avaient reçu comme un dépôt, sous la foi du serment : Conrad Swynheym et Arnauld Pannartz s'arrêtèrent dans le couvent de Subiaco, près de Rome, où ils avaient rencontré des religieux allemands, amis et protecteurs des lettres. Ils parvinrent à y établir une imprimerie, aux frais de ces bons moines, et ils publièrent un *Donat*, sans date; Lactance, 1465; le traité de Cicéron, *De Oratore*, sans date, et le traité de saint Augustin, *De civitate Dei*, 1467. Appelés à Rome par les savants, qui recherchaient à l'envi les précieux vestiges de l'antiquité grecque et romaine, ils acceptèrent l'hospitalité que leur offrait l'illustre famille Massimi (*de Maximis*) et n'imprimèrent plus que dans cette maison. Un de leurs ouvriers, Ulric Han, d'Ingolstad, avait déserté, peu de mois auparavant, leur atelier de Subiaco, pour venir à Rome imprimer les *Meditationes* du cardinal Jean de Torquemada (*de Turrecremata*), qui l'avait pris à gages. Ce recueil des *Meditationes*, achevé d'imprimer le dernier jour de l'année 1467, paraissait, orné de gravures en bois, au moment où Swynheym et Pannartz mettaient sous presse plusieurs classiques latins. Il y eut toujours entre les deux imprimeries une rivalité qui se manifestait par leur empressement à se contrefaire l'une l'autre, tellement qu'une édition donnée par Swynheym et Pannartz était

presque aussitôt reproduite par Ulric Han. Ces éditions, il est vrai, ne furent jamais tirées à plus de trois cents exemplaires; mais le prix de vente égalait à peine le prix de fabrication, qui était très-élevé à cette époque. Depuis 1465 jusqu'en 1474, où Swynheym et Pannartz se séparèrent, ces deux associés avaient fait sortir de leurs presses douze mille quatre cent soixante-quinze volumes, la plupart in-folio : ils avaient publié pour la première fois Lactance, Cicéron, Aulu-Gelle, César, Virgile, Tite-Live, Strabon, Lucain, Pline le naturaliste, Suétone, Quintilien, Silvius Italicus, Ovide; ils avaient réimprimé plusieurs de ces ouvrages; et cependant, comme on l'apprend d'une requête adressée, en faveur de ces imprimeurs, au pape Sixte IV, par l'évêque d'Aleria, qui prenait une part active à leurs travaux bibliographiques, les deux associés avaient épuisé toutes leurs ressources en 1472, et ils se plaignaient alors de voir leurs magasins encombrés de livres qui ne trouvaient plus d'acheteurs. Il est à présumer que le pape vint à leur aide et leur fournit les moyens de continuer leurs impressions; néanmoins, Swynheym, fatigué de cette lutte perpétuelle contre la misère, abandonna l'Imprimerie pour se consacrer exclusivement à l'art de la gravure sur cuivre. Il mourut avant d'avoir achevé les cartes géographiques d'un *Ptolémée*, qui parut en 1478 et auquel Arnold Buckinck avait mis la dernière main. La plus noble émulation régnait par toute l'Italie, entre tous les savants, pour favoriser la publication des anciens manuscrits; mais la vente des livres imprimés n'en était pas moins difficile ni moins ingrate. Jean-André, évêque d'Aleria, Antoine Campani, évêque de Crotone, François Accolti, dit *Aretinus*, Mathias Palmerius, François Piccolomini, Laurent Valla, Poggio, Bessarion et d'autres hommes éminents ne dédaignaient pas de collationner les textes, de corriger les épreuves, de préparer les éditions, comme de simples protes, et les imprimeurs ne se ruinaient pas moins. Rome avait aussi, à la même époque, d'autres imprimeurs, aussi dévoués et aussi habiles que Swynheym et Pannartz, qui soutinrent une fatale concurrence, non-seulement contre Ulric Han, mais encore contre George Laver, de Wurtzbourg; Jean-Philippe de Lignamine, de Messine; Simon-Nicolas, de Lucques; Adam Rot, de Metz; Léonard Pffiegel, Jean Renhardy, etc. Tous ces imprimeurs, la plupart accourus d'Allemagne, se faisaient tort mutuellement, et leurs impressions se succédaient avec une telle rapidité, que la production typographique n'était nullement en rapport avec les besoins de la consommation littéraire.

Il y avait à Rome, en même temps, plus de vingt imprimeurs qui occupaient ensemble plus de cent presses et qui cherchaient surtout à se surpasser de vitesse dans leurs impressions. Un d'eux, Jean-Philippe de Lignamine, avait déjà fabriqué cinq mille volumes en 1476, comme il le dit dans une de ses préfaces, et cet imprimeur n'était pas venu d'Allemagne, à l'instar de ses confrères, pour répandre l'art de Gutenberg et de Schoiffer en Italie. Médecin savant, passionné pour les lettres latines, il avait quitté Messine, sa ville natale, au bruit de la nouvelle découverte, et il s'était rendu à Rome dans le but d'y fonder un établissement typographique sous les auspices du pape Paul II. Les éditions qu'il a publiées font honneur à son goût et à son érudition. Il

revoyait et corrigeait, non-seulement les livres composés dans son atelier, mais encore ceux qu'Ulric Han et Simon-Nicolas de Lucques mettaient sous presse, tant l'émulation était grande entre les savants romains pour tout ce qui regardait l'Imprimerie. Les communautés religieuses, à l'exemple du pape et des cardinaux, favorisaient ce nouvel art, qui leur promettait des bibliothèques plus faciles à former et à augmenter. Ainsi, les moines du couvent de Saint-Eusèbe, à Rome, avaient fait venir dans leur maison George Laver, de Wurtzbourg, qui non-seulement imprima sous leurs yeux plusieurs grands ouvrages, mais qui eut pour correcteurs Pomponius Lætus, Platina, et d'autres célèbres écrivains. On se faisait honneur d'attacher son nom à la publication d'un classique latin, et l'on se réjouissait d'avoir tiré de l'oubli un précieux débris de Rome antique, quand on avait mis au jour quelque poëte ou quelque historien encore inédit. Les manuscrits, naguère si rares et si chers, n'avaient plus de valeur qu'autant qu'ils contenaient un texte que l'Imprimerie n'avait pas encore reproduit; ceux dont on avait des éditions imprimées, étaient si généralement dédaignés, que la destruction d'un grand nombre de ces manuscrits remonte à cette époque : on s'en servait pour relier les livres, et l'on peut attribuer à cette circonstance la perte de certains auteurs anciens, que l'Imprimerie tarda trop à préserver du couteau du relieur. Cette dépréciation des manuscrits, qu'on jugeait inutiles, prouve la préférence qu'on accordait généralement aux livres imprimés. « N'est-ce pas une grande gloire pour Votre Sainteté, disait l'évêque d'Aleria dans une épître dédicatoire au pape Paul II, que d'avoir procuré aux plus pauvres la facilité de se former une bibliothèque à peu de frais, et d'acheter, pour vingt écus, des volumes corrects, que, dans des temps antérieurs, on pouvait à peine obtenir pour cent, quoique remplis de fautes de copistes? Sous votre pontificat, les meilleurs livres ne coûtent guère plus que le papier et le parchemin; maintenant, on peut acheter un volume moins cher que ne coûtait autrefois sa reliure. »

Pendant que l'Imprimerie, à Rome, déployait une prodigieuse activité pour sauver les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique, elle n'était pas moins active à Venise pour jeter dans la circulation du monde lettré une énorme quantité de livres de toute espèce. C'était la science, c'était l'amour des lettres, qui présidaient aux belles entreprises de l'art nouveau, à Rome; à Venise, c'était l'industrie, c'était le commerce. Les négociants vénitiens, dont les vaisseaux sillonnaient toutes les mers, avaient compris que les produits de l'Imprimerie seraient recherchés sur tous les marchés, et, au lieu de se fournir de livres, comme marchandise d'exportation, à Mayence, à Strasbourg et même à Rome, ils trouvèrent plus avantageux de favoriser l'établissement des presses typographiques dans leur ville, où ils faisaient exécuter rapidement les éditions dont ils avaient besoin pour le chargement de leurs navires. Voilà pourquoi, durant les trente dernières années du quinzième siècle, Venise eut à elle seule plus d'imprimeurs que Rome et Paris ensemble, et publia autant de livres que toutes les villes de l'Italie à la fois. Le premier imprimeur qui ait exercé à Venise, paraît être un Français, Nicolas Jenson, graveur monétaire à l'hôtel des monnaies de Tours. Sans doute, Nico-

las Jenson ne fut pas l'inventeur de l'Imprimerie, comme l'ont prétendu ses contemporains Bernardo Giustiniani et Marino Sanuto dans leurs Histoires de Venise; peut-être même n'a-t-il pas imprimé dans cette ville, dès l'année 1461, comme on l'a soutenu d'après la date suspecte du *Decor puellarum*, traité de morale écrit en italien, attribué au chartreux Jean-de-Dieu, ami particulier de l'imprimeur; mais on peut dire avec certitude, que Jenson imprimait à Venise avant Jean de Spire, et, par conséquent, avant l'année 1469.

Nicolas Jenson, que Louis XI avait envoyé à Mayence, en 1462, avec mission secrète d'y chercher le secret de l'Imprimerie, ne le rapporta pas en France, mais alla l'exploiter pour son propre compte dans la ville de Venise. Élève de Schoiffer, il s'était associé quelques ouvriers allemands, et il se donnait d'abord lui-même pour un de leurs compatriotes. « C'est en l'année 1459, dit Jacques-Philippe Thomassino dans son *Histoire de l'université de Padoue*, que l'art typographique fut introduit à Venise par Nicolas Jenson, Allemand. » Marino Sanuto avait dit aussi que certains Allemands (*alcuni Tedeschi*) arrivèrent à Venise vers cette année-là, et qu'un d'eux, nommé Nicolas Jenson (*Tedesco*), publia le premier livre qu'on ait vu imprimé dans cette ville. Ce premier livre n'était pas probablement le *Decor puellarum*, qui offre la date de 1461, date d'autant plus contestée que l'on ne trouve pas d'autre livre imprimé par Jenson, ou du moins portant son nom avec une date, avant 1471; mais on n'a pas réfléchi que, partout, dans l'origine, l'Imprimerie évitait d'attacher un nom d'imprimeur ou de lieu, ainsi qu'une date, à ses éditions destinées à passer pour des manuscrits. A Venise, plus qu'ailleurs, le commerce, en s'emparant des produits de la nouvelle découverte, dut exiger qu'ils ne fussent pas revêtus d'un caractère qui en aurait diminué la valeur vénale. Nous supposons donc que Jenson a imprimé pendant plusieurs années, sans signer, ni dater ses impressions, jusqu'à ce que le secret de l'Imprimerie, qu'il avait reçu comme un dépôt sacré dans l'atelier de Schoiffer, eut été divulgué par toute l'Europe. On voit que, dans le commencement de ses travaux d'imprimeur, Jenson ne songeait pas encore à faire des livres de bibliothèque, mais qu'il appliquait, de préférence, l'art typographique à des opuscules de dévotion ou de morale, qui, par leur nature, pouvaient avoir le plus d'acheteurs dans tous les pays et dans toutes les classes sociales. Ainsi, outre son *Decor puellarum*, il publia d'abord sans date cinq ou six traités du même genre, en italien, sous les titres de *Luctus christianorum*, *Palma virtutum*, *Gloria mulierum*, etc. Ces petits livres avaient une destination analogue à celle des *Speculum humanæ salvationis* de la Hollande, avec cette différence pourtant qu'ils ne présentaient pas de figures; mais ils étaient écrits en langue vulgaire, pour être à la portée du plus grand nombre de lecteurs, tant il est vrai que les préludes de l'Imprimerie ne s'adressèrent nulle part aux intérêts de la science.

Jenson s'intitula graveur (*exculptor*) et Français (*gallicus*) dans les souscriptions de ses livres, dès qu'il eut à Venise d'habiles et nombreux rivaux. Alors, son correcteur, le savant Omnibonus Leonicenus, revendiqua hautement pour Jenson une partie de la

gloire d'inventeur : « Merveilleux inventeur de l'art typographique, dit-il dans l'épître dédicatoire du *Quintilien* de 1471, le premier de tous, il a montré, par un ingénieux procédé, non à écrire des livres avec la plume, mais à les imprimer comme avec un cachet en pierre précieuse (*veluti gemmâ imprimantur libri ac prope sigillo*). » Assurément, Omnibonus Leonicenus ne voulait parler que d'une invention particulière à Jenson, qui, en sa qualité de graveur en médailles, avait dû perfectionner le procédé de Schoiffer. Nous serions donc tenté de croire que Jenson se servait de types gravés sur bois, avec lesquels il imprimait aussi nettement qu'il eût pu le faire, au moyen de la gravure sur pierre fine. Notre supposition est fondée sur la souscription des *Épîtres familières* de Cicéron, imprimées en 1469 par Jean de Spire, souscription qui déclare très-explicitement que ce typographe imprima, le premier à Venise, avec des caractères de métal (*primus in Adriacâ formis impressit aenis urbe libros*). L'examen des plus anciennes impressions de Nicolas Jenson est bien loin de contrarier l'opinion que nous venons d'émettre. Ces impressions nous paraissent faites à sec, avec des planches de bois, sur un papier très-fort et très-brillant, à l'aide d'une encre un peu pâle, qui accuse pourtant les traits les plus délicats de la taille des lettres.

Depuis l'année 1469, Nicolas Jenson n'a plus le monopole de l'Imprimerie à Venise; Jean de Spire, qui est arrivé de Mayence avec tous les perfectionnements que l'art de Gutemberg et de Schoiffer avait déjà obtenus, Jean de Spire se prépare à lutter avec les imprimeurs de Rome et à fournir au commerce de Venise toutes les éditions des classiques latins, que de toutes parts la librairie naissante réclamait à grands cris; Jean de Spire, dans l'espace de quelques mois, exécute l'impression de quatre grands ouvrages : les *Épîtres familières* de Cicéron, l'*Histoire naturelle* de Pline, la *Cité de Dieu* de saint Augustin et les *Annales* de Tacite, que la mort l'empêcha d'achever; c'est son frère, Vindelin de Spire, qui termine et qui publie ces deux derniers ouvrages en 1470. Dans la souscription de la *Cité de Dieu*, il proclame que son frère apprit aux Vénitiens comment on pouvait écrire en trois mois cent volumes de Pline et cent de Cicéron.

Qui docuit Venetos exscribi posse Joannes
Mense fere trino centena volumina Plini
Et totidem magni Ciceronis Spira libellos.....

Dans la souscription des *Annales* du Tacite, il annonce que cette édition est son chef-d'œuvre (*artis gloria prima suæ*). A compter des impressions de Jean de Spire, l'art typographique a cessé d'être un secret, du moins à Venise, où le sénat accordait à l'habile imprimeur un privilége de cinq ans pour ses éditions de *Cicéron* et de *Pline*, « attendu, dit l'ordonnance, que l'art de l'Imprimerie est mis en lumière (*atteso che l'arte dello stampare è venuta alla luce*). » Ce privilége est le premier qui ait été octroyé à un imprimeur. Mais la concurrence n'en devient que plus ardente : les imprimeurs affluent à Venise, où ils trouvent le débit de leurs éditions, que cent navires exportent dans toutes les parties du monde. Nicolas Jenson a bien vite perfectionné ses pro-

cédés, gravé, fondu de nouveaux caractères, qui ne le cèdent pas à ceux de ses rivaux, et alors seulement, il commence à exécuter une multitude d'impressions plus belles que toutes celles de ses contemporains. L'Allemagne envoie encore à Venise une colonie d'imprimeurs qui ouvrent des ateliers, et qui en font sortir, comme par enchantement, de nombreuses, d'immenses, d'admirables publications : Christophe Waldarfer, de Ratisbonne, donne en 1471 la première édition du *Décameron* de Boccace (vendu cinquante-deux mille francs à la vente Roxburghe); Jean, de Cologne, qui s'intitule l'honneur de sa ville natale (*Agrippinæ coloniæ decus*), donne en 1471 la première édition de *Térence*, avec date certaine; Adam de Ambergau réimprime en 1471 *Lactance* et *Virgile*, déjà publiés à Rome; François Renner de Hailbrun, Léonard Achates de Bâle, Nicolas de Francfort, Jean Manthen de Gerretzem et beaucoup d'autres Allemands concourent à l'envi aux prodigieux travaux de l'Imprimerie vénitienne. Ils seront bientôt remplacés par des Italiens, qui auront profité des leçons et de l'exemple de ces artistes étrangers. Un prêtre de Padoue, nommé Clément, devient imprimeur en voyant un livre imprimé, et renouvelle, par son propre génie, la découverte de Gutemberg : il se vante d'être le premier Italien qui ait imprimé des livres (*Italorum primus libros hac arte formavit*). Il ouvrait la route au grand Alde Manuce, qui ne s'essaya dans cet art qu'en 1494, lorsque Venise avait eu déjà plus de deux cents imprimeurs.

Mais l'Imprimerie était partout active, sinon florissante; les élèves de Gutemberg et de Schoiffer s'étaient répandus, en un instant, par toute l'Europe, comme les constructeurs de la tour de Babel après la confusion des langues. Chaque ville d'Allemagne comptait au moins un atelier typographique en activité, et cet atelier ne se fermait pas au bout de quelques mois de labeur, ainsi que la plupart de ceux que des imprimeurs nomades ouvraient tous les jours dans les villes d'Italie, où ils se nuisaient l'un à l'autre avant de quitter successivement la place pour chercher fortune ailleurs. Voilà pourquoi le même imprimeur quelquefois a daté de deux villes différentes deux impressions faites dans la même année. Mais combien d'éditions sans date, antérieures à celles qui sont datées ! Il est certain que les maîtres et compagnons de l'Imprimerie ne se sont décidés à dater leurs livres et à se nommer dans leurs souscriptions, qu'à l'époque où leur secret était universellement connu et quand ils n'eurent plus l'espérance de vendre leurs livres au prix des manuscrits. C'est à partir de l'année 1471, que l'Imprimerie se révèle de tous côtés par ces dates de livres, qui souvent sont postérieures à l'introduction de l'art dans les villes où ils ont été imprimés. Ainsi, le premier livre avec date, imprimé à Strasbourg, est de cette même année 1471, que nous regardons comme l'année de l'émancipation de l'Imprimerie, et pourtant il est presque certain que, depuis les essais de Gutemberg en 1436 à Strasbourg, ses associés avaient continué à y exercer, en secret, sur une petite échelle, il est vrai, l'art qu'il leur avait appris. En tout cas, on imprima sans doute dans cette ville, non-seulement des *Speculum* et des *Donats* xylographiques, mais encore des

Bibles et de gros ouvrages en caractères mobiles; avant que Jean Mentel ou Mentelin eût daté de 1473 sa grande édition du *Speculum quadruplex* de Vincent de Beauvais, en sept volumes in-folio; avant que son associé, Henri Eggestein, se fût nommé seul dans la souscription du *Gratiani decretum*, in-folio daté de 1471. Jean Mentelin, qui mourut en 1478, enrichi et anobli par l'Imprimerie, avait exercé son art secrètement, à l'époque où les Bibles imprimées se vendaient comme des manuscrits. Au reste, le secret ne fut pas partout aussi fidèlement gardé, et, dès l'année 1468, Gunther Zainer, de Reutlingen, qui imprimait à Augsbourg, avait signé et daté ses éditions, comme pour rivaliser avec Ulric Zell de Cologne et avec Albert Pfister de Bamberg. Nous hasarderons, à ce sujet, une conjecture qui ne manque pas de vraisemblance : les ouvriers de Schoiffer, liés par serment réciproque, gardèrent le plus longtemps possible le secret de l'invention; ce secret, au contraire, fut divulgué par les ouvriers de Gutemberg, que celui-ci avait déliés de tout serment.

Dans le cours de 1469, il n'y eut que deux villes, Venise et Milan, qui révélèrent, par des éditions datées, l'établissement de l'Imprimerie dans leurs murs; en 1470, cinq villes, Nuremberg, Paris, Foligno, Trevise et Vérone, publient leurs premières éditions avec date; en 1471, il y a huit villes où l'Imprimerie prend ses lettres de noblesse en datant ses éditions : Strasbourg, Spire, Trévise, Bologne, Ferrare, Naples, Pavie et Florence; en 1472, huit autres villes : Crémone, Fivizano, Padoue, Mantoue, Montreale, Jesi, Munster et Parme; en 1473, dix villes : Bresse, Messine, Ulm, Bude, Lauguingen, Mersbourg, Alost, Utrecht, Lyon et Sant-Ursio, près de Vicence; en 1474, treize villes, au nombre desquelles l'Espagne compte Valence, et l'Angleterre, Londres; en 1475, douze villes, etc. Chaque année, l'Imprimerie gagne du terrain, s'installe dans de nouvelles villes, dans de nouveaux pays, et se nationalise, sous la protection des princes, des universités, du clergé et des savants. Dès lors, et surtout en Italie, le premier livre imprimé dans une ville porte une date authentique qui permet de fixer positivement celle de l'introduction de l'Imprimerie dans cette ville; mais, comme nous le disions tout à l'heure, dans certains pays, dans certaines villes, les livres datés n'ont apparu que longtemps après l'établissement de l'art typographique, qui a commencé ordinairement par des publications peu importantes, par des essais sans date. Ainsi, Harlem, qui peut faire valoir des droits aussi respectables que ceux de Strasbourg et de Mayence à la découverte de l'Imprimerie, Harlem n'a pas eu de livre daté, avant 1483 (*Formulæ novitiorum*, in-4°), époque où Jean Andriesson attacha son nom à quelques impressions insignifiantes. Dans les autres villes de la Hollande et de la Belgique, l'Imprimerie, originaire du pays, fonctionnait depuis nombre d'années, lorsque parurent les premiers livres avec date; lorsque Théodoric Martens, d'Alost, publia le *Speculum conversionis peccatorum* (1473); lorsque Nicolas Ketelaer et Gerard de Leempt, à Utrecht, imprimèrent l'*Historia scolastica Novi Testamenti* (1473); lorsque Bruges, Anvers et Bruxelles (1476), Delft, Goude (1477) et Zwoll (1479), virent sortir de leurs presses les premiers livres datés. Un fait très-significatif prouve que la

Hollande et la Belgique n'avaient rien à apprendre de l'Allemagne, en fait d'art typographique : c'est que l'émigration des imprimeurs allemands se dirige vers le Midi et non vers le Nord, c'est que tous les premiers imprimeurs qui ont exercé d'abord dans les Pays-Bas sont Belges ou Hollandais, à l'exception peut-être de Jean de Westphalie, que nous voyons à Louvain en 1474, où il imprimait avec les caractères de Martens, d'Alost. Les Pays-Bas, loin de recevoir comme une importation nouvelle l'Imprimerie, qui sortait des ateliers de Gutemberg et de Schoiffer pour se répandre en Europe, faisaient partir en même temps une croisade d'ouvriers imprimeurs qui s'en allaient, en Angleterre, en Italie et même en Allemagne, fonder des ateliers typographiques. L'Imprimerie néerlandaise est donc incontestablement fille de ses œuvres; elle descend, en ligne directe et sans interruption, de Laurent Coster; elle ignore les procédés ingénieux, inventés par Gutemberg, par Schoiffer, par Fust, par les élèves de l'école mayençaise; elle suit sa vieille routine; elle n'a pas encore changé ses alphabets en bois et en étain, dont les lettres inégales et boiteuses ne s'approchent qu'à regret et ne laissent sur le papier qu'une empreinte baveuse, jaunâtre ou incolore. Il faut l'avouer, les plus remarquables éditions de Martens à Alost, de Colart Mansion à Bruges, des Frères de la Vie commune à Bruxelles et des imprimeurs les plus renommés des Pays-Bas, ne sont que des tâtonnements informes, auprès de la Bible et du Psautier de Mayence : ici, le progrès et presque la perfection; là, une routine grossière et stagnante.

Déjà l'Imprimerie avait fait des pas de géant : elle s'était emparée des principales villes de l'Europe; elle avait reproduit à l'infini tous les livres usuels, destinés aux églises et aux écoles; elle s'attachait de préférence aux ouvrages anciens ou modernes, qui eussent été multipliés le plus souvent par les écrivains, si l'art nouveau n'avait pas remplacé avec tant d'avantages la calligraphie. Cet art-là n'avait pas eu d'autre raison d'être, que la nécessité de faire rapidement et à peu de frais un grand nombre de copies d'un même livre. Telle fut la première phase de l'Imprimerie; sa seconde phase créa les bibliothèques, et montra la véritable utilité des imprimés, qui offraient des textes corrigés à loisir et toujours de plus en plus parfaits à chaque édition, qui empêchaient la perte des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, et qui popularisaient la science en diminuant des trois quarts le prix courant des livres. Ainsi, au commencement du quinzième siècle, l'illustre Poggio avait vendu son beau manuscrit de *Tite-Live*, pour acheter une villa près de Florence; Antoine de Palerme avait engagé son bien, pour avoir un autre manuscrit du même historien, estimé cent vingt-cinq écus d'or, et, peu d'années après, *Tite-Live*, imprimé à Rome par Swynheim et Pannartz, en un volume in-folio sur vélin, ne valait pas plus de cinq écus d'or. Sous le règne de Louis XI, lorsque l'Imprimerie était déjà inventée, sinon bien connue, un manuscrit des Concordances de la Bible, le seul qu'il y eût à vendre à Paris, chez un libraire nommé Paschassius, fut offert au savant chroniqueur Robert Gaguin, moyennant cent écus d'or, et la Bible de Mayence avait été vendue, en 1470, sans doute comme ma-

nuscrit, à Guillaume Tourneville, évêque d'Angers, au prix de quarante écus d'or : ce qui prouve que cette Bible passait pour une œuvre calligraphique, du moins aux yeux de l'acquéreur, c'est que la volumineuse édition du *Speculum quadruplex* de Vincent de Beauvais, imprimée par Melchior de Stamham, dans son abbaye de Saint-Ulrich, à Augsbourg, ne coûtait que vingt-quatre florins d'or, vers 1475.

La plupart des éditions primitives se ressemblaient d'aspect, parce qu'elles étaient imprimées généralement en gothiques ou *lettres de somme*, semblables à l'écriture néerlandaise, qu'on retrouve encore dans les manuscrits hollandais du quinzième siècle et dans les épitaphes du même siècle, gravées en creux sur pierre ou sur cuivre. Ces caractères, bizarres, hérissés de pointes et d'appendices anguleux, avaient conservé toute leur physionomie originelle en Allemagne et en Hollande, lorsqu'on les vit apparaître dans les essais de la typographie naissante; mais ils avaient subi déjà en France et en Italie une demi-métamorphose, en devenant *lettres de somme* et en se débarrassant d'une partie de leurs aspérités et de leurs traits les plus extravagants. Ces lettres de forme furent donc adoptées dans les premières impressions faites en France sous le nom de *bâtarde* ou de *ronde*, appliqué depuis longtemps à l'écriture française. Nicolas Jenson, qui était allé exercer à Venise l'art de Gutemberg et de Schoiffer, n'eut garde d'employer le gothique allemand, qui aurait choqué le bon goût des Italiens, et il se servit du *caractère romain*, qui n'était autre qu'une élégante variété des lettres de somme. Plus tard, pour qu'il ne fût pas dit qu'un Français avait doté l'Italie d'une écriture nationale, Alde Manuce s'efforça de faire abandonner le *caractère romain* pour l'*italique*, qu'il avait renouvelé de l'écriture cursive ou de chancellerie. Les lettres italiques, appelées aussi *vénitiennes* ou *aldines*, ne furent jamais qu'une exception dans l'Imprimerie, et, malgré la réputation des livres imprimés par les Alde avec ces lettres italiques, peu d'imprimeurs, surtout hors de l'Italie, s'avisèrent de les prendre pour modèles. Le caractère, qui promettait d'avoir le plus d'avenir, fut le *cicéro*, que Swynheim et Pannartz employèrent les premiers, dans leur édition des *Epistolæ familiares* de Cicéron, en 1467; le caractère dit *saint-augustin*, qui, eu égard à sa grosseur, n'était pas réservé à une pareille vogue, parut pour la première fois dans la grande édition de *Saint Augustin*, imprimée à Bâle en 1506 par Jean d'Amerbach. Au reste, dès cette époque, il y avait une innombrable quantité de types différents parmi les caractères d'Imprimerie, d'autant plus que chaque imprimeur tenait à honneur de posséder des poinçons gravés exprès pour lui et de ne se servir que de caractères fondus sous ses yeux. On peut donc considérer la plupart de ces imprimeurs comme des graveurs et fondeurs en caractères. C'était entre eux une émulation incessante, qui se traduisait par des perfectionnements en tout genre, et ces perfectionnements avaient lieu, souvent à la fois, sur plusieurs points éloignés les uns des autres; voilà pourquoi est-il si difficile d'attribuer exactement à chacun la part d'éloges qui lui revient, et de fixer par des dates certaines les principales améliorations de l'art typographique. Le *registre*, table indicative des cahiers qui composaient le livre, fut commandé, en quelque

sorte, par les besoins de l'assemblage et de la reliure, d'autant plus que les cahiers ne contenaient pas tous le même nombre de feuillets, et que ces différences résultaient du caprice de l'imprimeur, ou de la quantité de ses caractères, ou de la grandeur de ses presses. Le premier livre où apparut le registre liminaire, c'est le *Tite-Live*, imprimé à Rome en 1469 par Ulric Han. Après le *registre*, vinrent naturellement les *signatures* et les *réclames*, qui avaient une destination analogue, et qui devaient faciliter le travail du brocheur et du relieur, en leur permettant de vérifier d'un coup d'œil le contenu des cahiers et la jonction des pages entre elles. Le premier livre où l'on rencontre des réclames, c'est le *Tacite*, publié à Venise par Vindelin, de Spire, en 1468 ou 1469. Quant aux *signatures*, elles existaient déjà dans les anciens manuscrits, et la typographie n'a fait que les reproduire, dès l'origine, lorsque toute son ambition se bornait à copier servilement le travail des calligraphes.

Il y eut d'abord identité parfaite entre les manuscrits et les imprimés. Le typographe s'était fait un devoir, par exemple, de respecter les abréviations qui rendaient parfois l'écriture indéchiffrable; chaque imprimeur exprimait à sa manière ces abréviations, qui étaient devenues si nombreuses, si singulières et si fantasques, qu'on avait dû composer en 1483 un traité spécial sur la manière de les lire : *Liber dans modum legendi abbreviationes.* Ces abréviations, d'ordinaire, indiquaient par des barres horizontales les lettres absentes, et suppléaient, par des signes de convention, à des syllabes souvent répétées dans les mots. Comme la plume dans l'écriture faisait beaucoup de lettres mitoyennes qui s'accolaient et se liaient ensemble, on commença d'abord par graver et fondre ces doubles lettres ou diphthongues typographiques, pour les ajouter à l'alphabet simple et accélérer le travail du compositeur; plusieurs imprimeurs, en exagérant ce système, allèrent jusqu'à introduire des mots entiers dans leurs fontes. On évitait, d'ailleurs, de se servir des diphthongues ordinaires *æ* et *œ*, qu'on remplaçait par un *e* simple. La ponctuation variait encore plus que tout le reste, selon les manuscrits qui avaient été consultés et copiés par les graveurs en lettres : ici, la ponctuation était à peu près nulle; là, elle ne désignait les repos, que par de petites lignes obliques; souvent, elle n'admettait que le point, placé tantôt en haut, tantôt en bas, tantôt au milieu de l'espace réservé; souvent aussi, elle utilisait et les deux points et la virgule. La forme de ces signes de ponctuation n'était pas non plus définitive; tel avait choisi le point rond; tel, le point carré; tel, l'étoile. Les astérisques, les parenthèses, les guillemets, les traits d'union ne se montrent nulle part d'une manière fixe et régulière; il en est de même des alinéas, qui sont indifféremment *alignés, saillants* ou *rentrants*, suivant le goût de l'imprimeur.

Le livre, en sortant des presses de l'imprimeur, n'était pas jugé plus terminé que le manuscrit auquel l'écrivain venait d'apposer l'*explicit* final; il fallait que le correcteur et le rubricateur y missent la dernière main : le correcteur, en repassant le texte, rétablissait à la plume ou au frotton les lettres laissées en blanc ou mal venues dans le tirage, celles qui s'étaient écrasées sous la presse, celles qui avaient gardé trop d'encre;

le rubricateur teintait en bleu; en rouge ou en autres couleurs, les lettres initiales des chapitres, les majuscules, les rubriques et les alinéas. Les feuillets du livre étaient aussi comptés et numérotés à la main. L'édition du *Tacite* de Jean de Spire, publiée à Venise en 1469, est le premier livre, dans lequel les chiffres des pages aient été imprimés.

Presque toutes les impressions du quinzième siècle furent faites dans les formats in-folio et in-quarto; mais ces formats, dont l'un représentait la feuille de papier pliée en deux, et l'autre, la feuille pliée en quatre, offraient autant de différences de grandeur, que la feuille de papier elle-même, qui était plus ou moins haute et plus ou moins large, en raison des besoins de la typographie et des dimensions de la presse. Les livres xylographiques avaient été de format in-quarto. L'Imprimerie de Mayence débuta par le format in-folio maximo, et ensuite, ce format, trop incommode pour être jamais d'un usage ordinaire, fut réduit aux proportions de l'in-folio moyen et même du petit in-folio. On vit alors les formats diminuer successivement autour de l'in-folio et de l'in-quarto ordinaires. A la fin du quinzième siècle, on appréciait déjà les avantages de l'in-octavo, qui, dans le siècle suivant, se transforma en in-seize pour la France et en in-douze pour l'Italie.

Le papier et l'encre, dont se servaient les premiers imprimeurs, semblaient n'avoir rien à attendre des progrès de l'Imprimerie; ce n'était plus l'encre rousse et pâle qui avait été d'abord employée à l'impression de la xylographie, c'était une encre noire et brillante qui pénétrait profondément le papier, encre composée comme les couleurs de la peinture à l'huile, encre indélébile et inaltérable. Le papier, quoique jaune ou gris plutôt que blanc, quoique gros et inégal, avait l'avantage d'être solide, ferme et sonore, de manière à pouvoir résister aux influences destructives de l'humidité, de la chaleur et de la poussière : c'était pour les bibliothèques une assurance de durée presque égale à celle du parchemin et du vélin, matière trop rare et trop coûteuse pour qu'on la préférât au papier de chiffons.

On se contentait de tirer un petit nombre d'exemplaires sur *membrane*, pour chaque édition, dont le tirage général ne dépassait pas trois cents. Ces exemplaires de luxe étaient rubriqués, enluminés et reliés avec plus de soin et de richesse que les autres; ils se vendaient aussi à un prix bien supérieur, et ils étaient souvent offerts en présent aux souverains, aux princes et aux prélats, dont l'imprimeur ou l'éditeur réclamait l'appui et les bienfaits. Un exemplaire sur vélin, orné parfois de lettres *tourneures* en or et en couleurs, ainsi que de belles miniatures, ressemblait de tout point à un manuscrit. On n'épargnait pas aussi les dépenses pour ajouter à la typographie tous les ornements que la gravure sur bois pouvait lui fournir, et, dès l'année 1475, une foule d'éditions, surtout celles d'Allemagne, de Hollande et de Belgique, furent enrichies d'*images*, de portraits, de sujets, de lettres grises, d'écussons héraldiques.

Le goût des livres et des beaux livres se répandait dans toute l'Europe; le nombre des acheteurs et des amateurs allait tous les jours en augmentant; dans les bibliothè-

ques princières, scolaires et religieuses, déjà formées d'ancienne date, on recueillait à grands frais les imprimés, comme on avait fait jadis les manuscrits, et de nouvelles bibliothèques, exclusivement composées des produits de l'Imprimerie, se créaient, se développaient de toutes parts dans les châteaux, dans les couvents, dans l'*étude* des gens de loi et dans le cabinet des savants. Désormais, l'Imprimerie avait trouvé partout la même protection, les mêmes encouragements, la même concurrence : les typographes nomades voyageaient de pays en pays et de ville en ville, avec leurs caractères, leur outillage, leurs presses; souvent un atelier important s'ouvrait et fonctionnait dans une bourgade, pour fermer et se transporter ailleurs, après la mise en vente d'une seule édition. Enfin, telle fut l'incroyable activité de la typographie, depuis son origine jusque en 1500, que le nombre des éditions publiées en Europe dans l'espace de ces cinquante années s'éleva à plus de seize mille. Mais le plus bel ouvrage de l'Imprimerie devait être le seizième siècle, qui proclama la réforme dans les arts, dans les lettres, dans les sciences, comme dans la religion : la découverte de Gutemberg avait jeté une nouvelle lumière sur le monde, et la presse devenait l'âme de l'humanité.

PAUL LACROIX,

De la Commission des monuments historiques et du Comité des monuments écrits de l'histoire de France.

VINC. REQUENO. Osservazioni su la Chirotipografia, ossia antica arte di stampare a mano. *Roma*, 1810, in-8.

MATT. JUDEX. De Typographiæ inventione et prælorum legitimâ inspectione libellus. *Coppenhagii*, 1566, in-8.

BERN. A MALINKROT. De ortu et progressu artis Typographiæ. *Colon.-Agripp.*, 1639, in-4.

GUIL. MOLLERI. Dissertatio de Typographiâ. *Altorfii*, 1692, in-4.

PAULUS PATER. De Germaniæ miraculo optimo maximo, typis literarum, earumque differentiis Dissertatio. *Lipsiæ*, 1710, in-4.

FR. PELLEGR. ANT. ORLANDI. Origine e progressi della Stampa, osia dell' arte impressoria, e notizie dell' opere stampate dall' anno 1457 sino all' anno 1500. *Bologna*, 1722, in-4, pl.

CHR. GOT. SCHWARZ. Primaria quædam documenta de origine Typographiæ. *Altorf.*, 1740, in-4.

PIERRE SIM. FOURNIER. Traité historique et critique sur l'origine et les progrès de l'Imprimerie. *Paris*, 1764, 5 part. en 1 vol. in-8.

Recueil factice composé de pièces publiées séparément de 1758 à 1763.

(FR. CH. BAER.) Lettre sur l'origine de l'Imprimerie, servant de réponse aux Observations publiées par Fournier jeune sur l'ouvrage de Schœpflin. *Strasbourg* (*Paris*), 1761, in-8.

PROSP. MARCHAND. Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'Imprimerie. *La Haye*, 1740, in-4.

(MERCIER, abbé de Saint-Léger.) Supplément à l'Histoire de l'Imprimerie de Prosper Marchand, ou Additions et corrections, etc. *Paris*, 1775, in-4.

GUIS. VERNAZZA. Lezione sopra la Stampa. *Cagliari*, 1778, et *Torino*, 1787, 2 vol. in-8.

PIERRE LAMBINET. Origine de l'Imprimerie, d'après les titres authentiques, l'opinion de Daunou et celle de Van Praet, suiv. des établissements de cet art dans la Belgique et de l'histoire de la stéréotypie. *Paris*, 1810, 2 vol. in-8, fig.

La 1re édit. en un seul volume est intitulée : *Recherches historiques sur l'origine de l'Imprimerie, particulièrement dans la Belgique* (Bruxelles, 1799, in-8).

RALPH WILLETT. A memoir on the origin of Printing. *Newcastle*, 1818, in-8 de 69 p.

Publ. d'abord dans le t. XIVe de l'*Archæologia*; réimpr. en 1820, avec une preface de Thom. Hodgson.

(DUVERGER.) Histoire de l'invention de l'Imprimerie, par les monuments. *Paris*, 1840, in-4, pl.

MAR. ZUERII BOXHORNII. Dissertatio de Typographiæ artis inventione. *Lugd.-Batav.*, 1640, in-4.

J. CHR. SEITZII. Annus tertius Artis typographicæ. *Harlemi*, 1742, in-8.

GER. MEERMAN. Origines typographicæ. *Hagæ-Comitum*, 1765, 2 vol. in-4, fig.

Cet ouvrage avait été précédé du *Conspectus originum typographicarum*, in-8 de 88 p., dont l'abbé Goujet donna une traduction anonyme, sous ce titre : *Plan du traité des études typographiques* (Par., 1762, in-8). Il fut ensuite abrégé et traduit en hollandais par H. Gockinga, et complété par Jac. Visser (*Amsterd.*, 1767, in-4); c'est ce simple extrait que Jansen a traduit en français, sous ce titre : *De l'invention de l'Imprimerie ou Analyse de deux ouvrages publ. sur cette matière par Meerman* (Par., 1809, in-8, pl.).

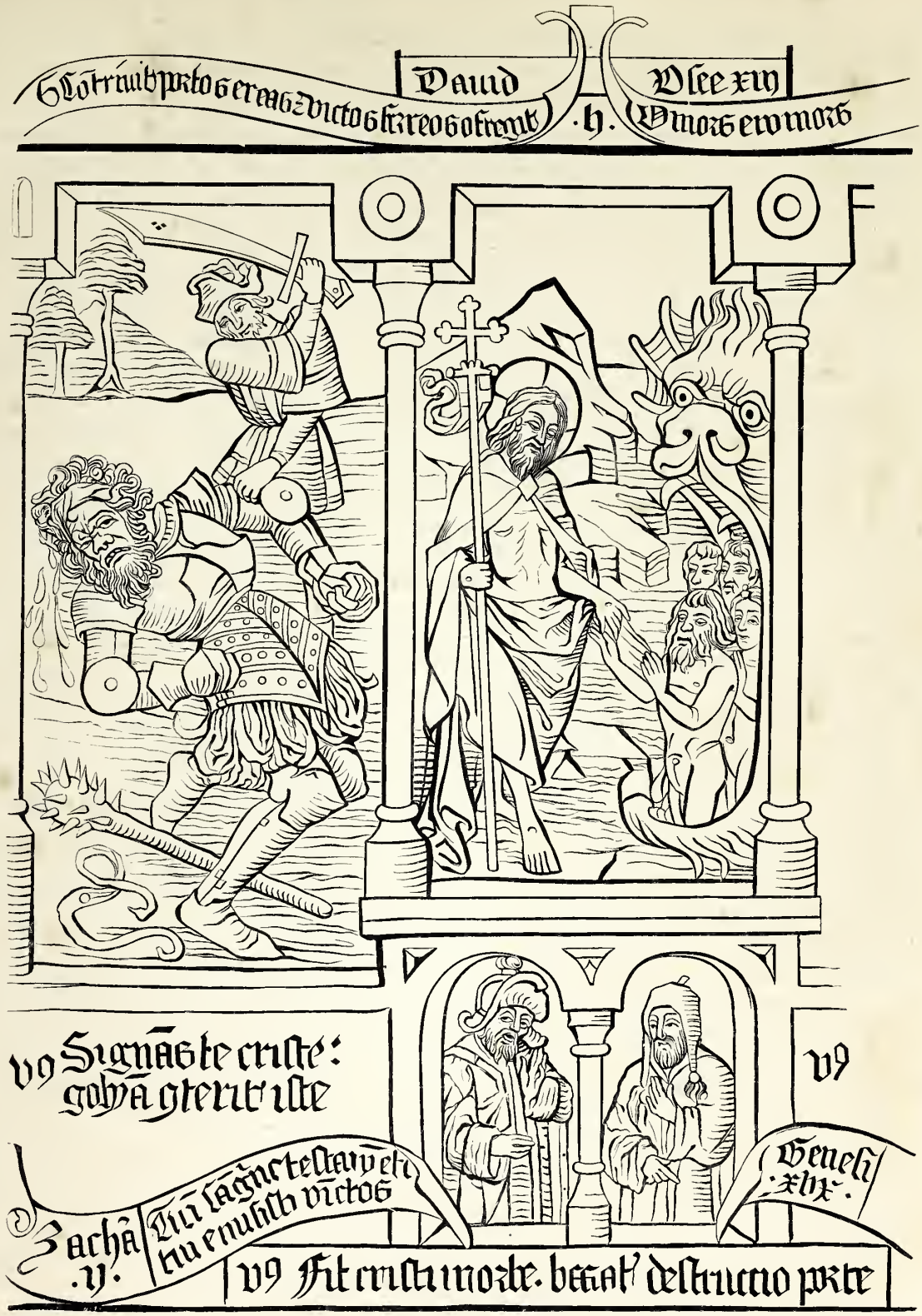
J. DESROCHES. Nouvelles recherches sur l'Imprimerie, dans lesquelles on fait voir que la première idée en est due à des Brabançons. Voy. ces Rech. dans le t. I de la *Collect. de l'Acad. de Bruxelles*.

JACQ. KONIG. Dissertation sur l'origine, l'invention et le perfectionnement de l'Imprimerie, trad. du hollandais. *Amsterdam*, 1819, in-8.

A. DE VRIES. Éclaircissements sur l'histoire de l'invention de l'Imprimerie, trad. du holland. par J.-J. Fr. Noordziek. *La Haye*, 1843, in-8.

J. J. FR. NOORDZIEK. Aperçu historique de la question de l'invention de l'Imprimerie (en holland.). *La Haye*, 1848, in-8.

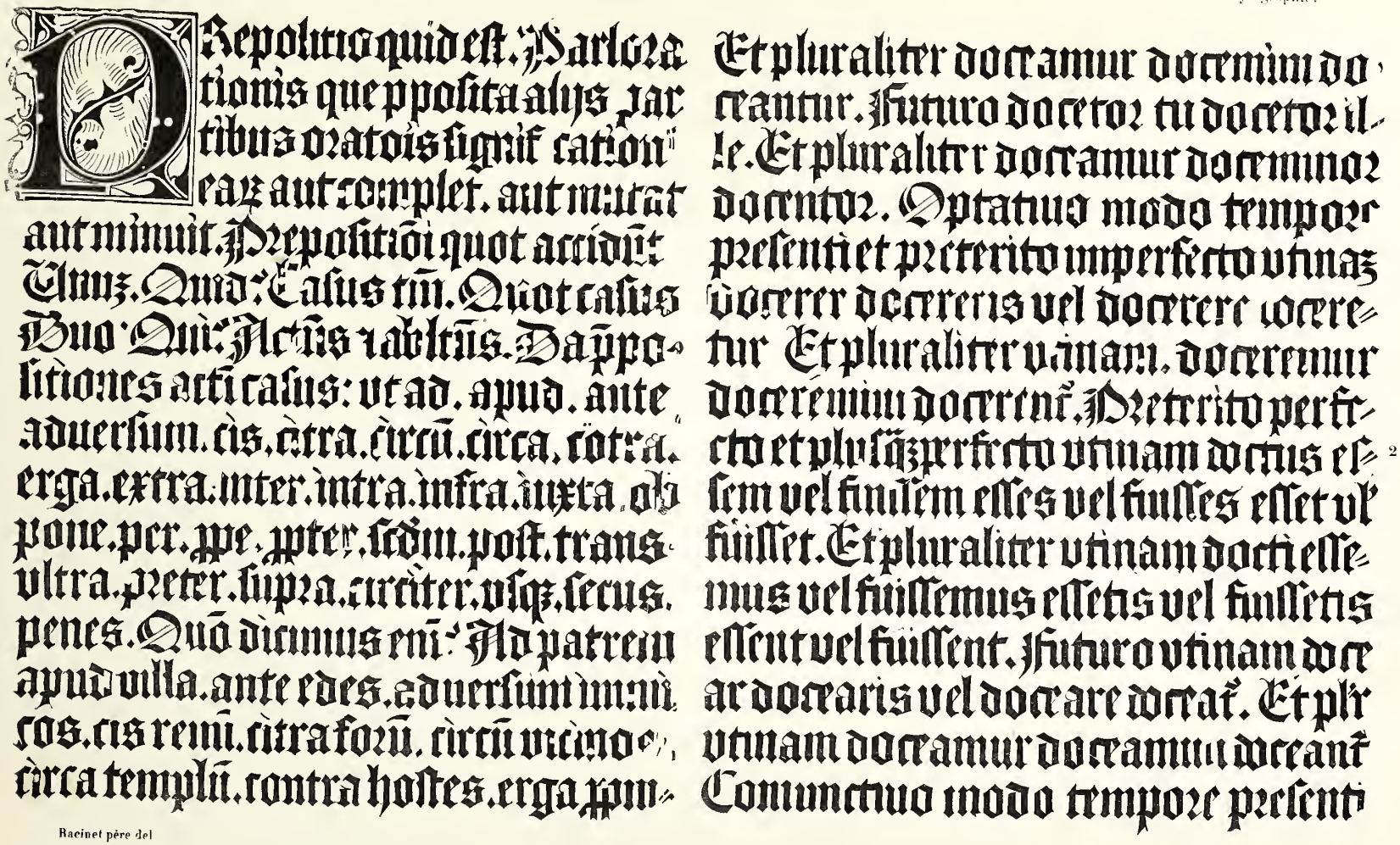
JACQ. MENTEL. De verâ Typographiæ origine parænesis. *Parisiis*, 1650, in-4.



A. Racinet père del. Bisson et Cottard exc.

Fragment fac-simile de la 28e page de la Bible des Pauvres.

F. Seré direxit.



Prepositio quid est. Parlora
tionis que pposita alijs par
tibus oratois signif cation
earꝫ aut complet. aut mutat
aut minuit. Prepositiōi quot accidūt
Unuꝫ. Quid? Casus tm̄. Quot casus
Duo. Qui? Actūs ꝛ abltūs. Da p̄po-
sitiones acti casus: ut ad. apud. ante
1 aduersum. cis. citra. circū. circa. cōtra.
erga. extra. inter. intra. infra. iuxta. ob
pone. per. ꝓpe. ꝓpter. scdm. post. trans
ultra. preter. supra. circiter. usqꝫ. secus.
penes. Quō dicimus enī? Ad patrem
apud villa. ante edes. aduersum inimi
cos. cis renū. citra forū. circū vicino
circa templū. contra hostes. erga ꝓpm-

Et pluraliter doceamur docemini do
ceantur. Futuro docetor tu docetor il
le. Et pluraliter doceamur doceminor
docentor. Optatiuo modo tempore
presenti et preterito imperfecto vtinaꝫ
docerer docereris vel docerere docere-
tur Et pluraliter vtinam. doceremur
doceremini docerent. Preterito perfe-
cto et plusq̄ꝫ perfecto vtinam doctus es- 2
sem vel fuissem esses vel fuisses esset vl
fuisset. Et pluraliter vtinam docti esse-
mus vel fuissemus essetis vel fuissetis
essent vel fuissent. Futuro vtinam doce
ar docearis vel doceare doceat. Et plr
vtinam doceamur doceamini doceant
Coniunctiuo modo tempore presenti

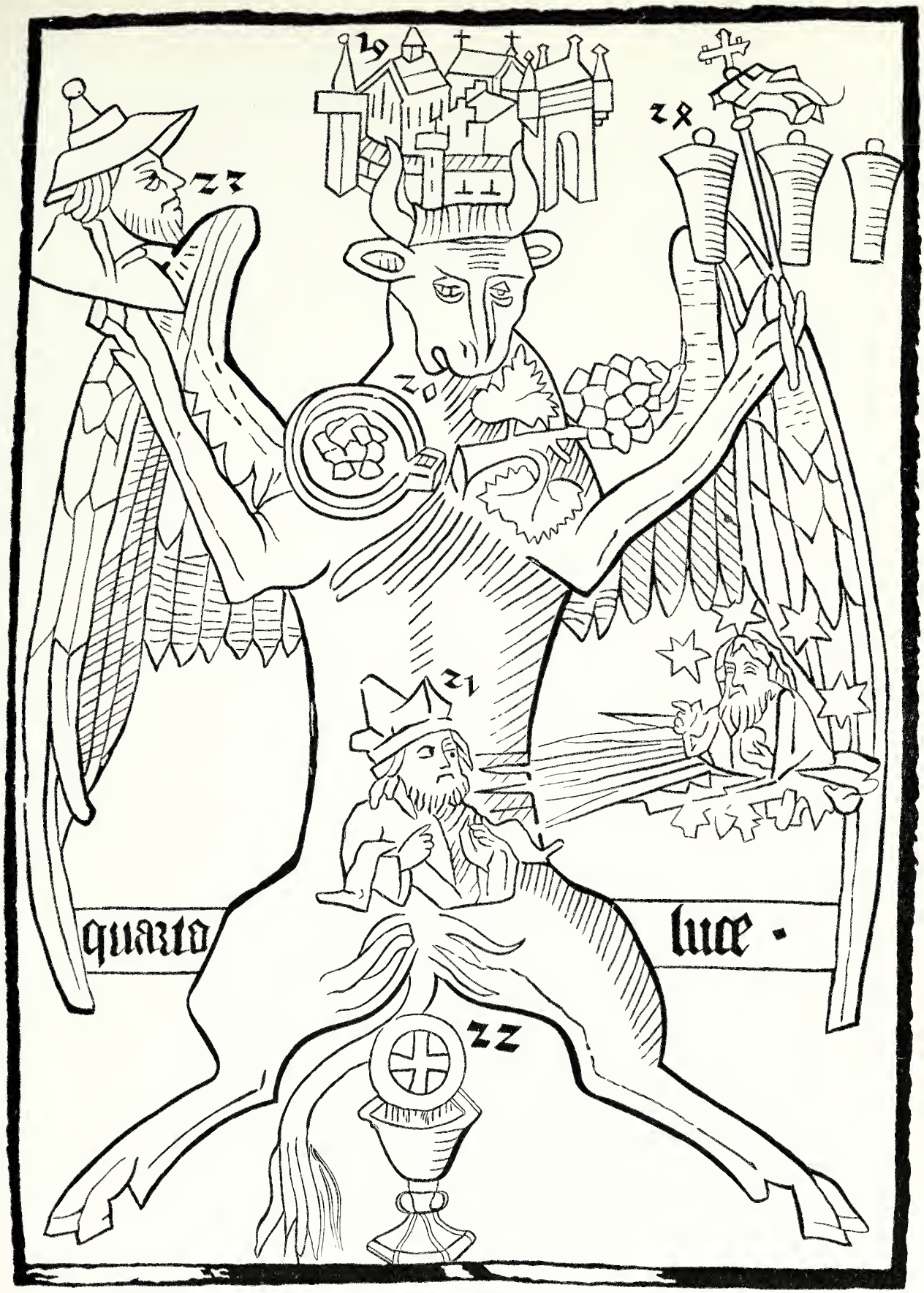
Racinet père del

Bisson et Cottard exc.

Fac-simile des épreuves obtenues de deux pages de caractères gravés sur bois (*Cabinet du duc de la Vallière*) et ayant servi dès l'origine de l'imprimerie pour la *Grammaire latine de Donat* imprimée par Faust et Guttemberg.

1. Commencement du chapitre de la *Préposition*. — Passage du chapitre de la *Conjugaison*.

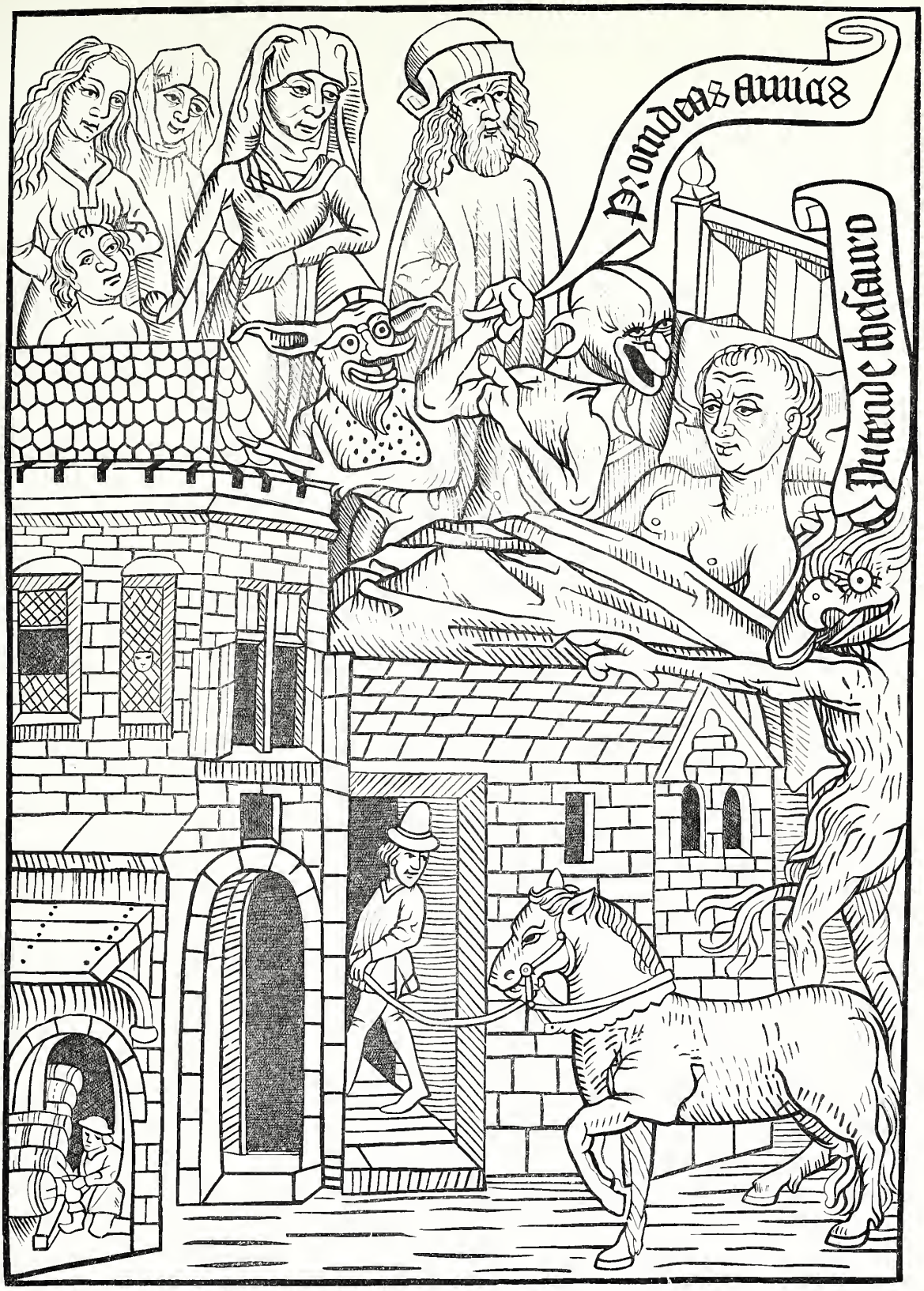
F. Seré direxit



F. SERÉ, DEL., D'APRÈS HEINECKEN. A. BISSON ET COTTARD, EXC.

Calque de la dernière planche de la première édition du livre gravé en tables de bois, et intitulé :
ARS MEMORANDI (Bibl. roy. de Dresde.)

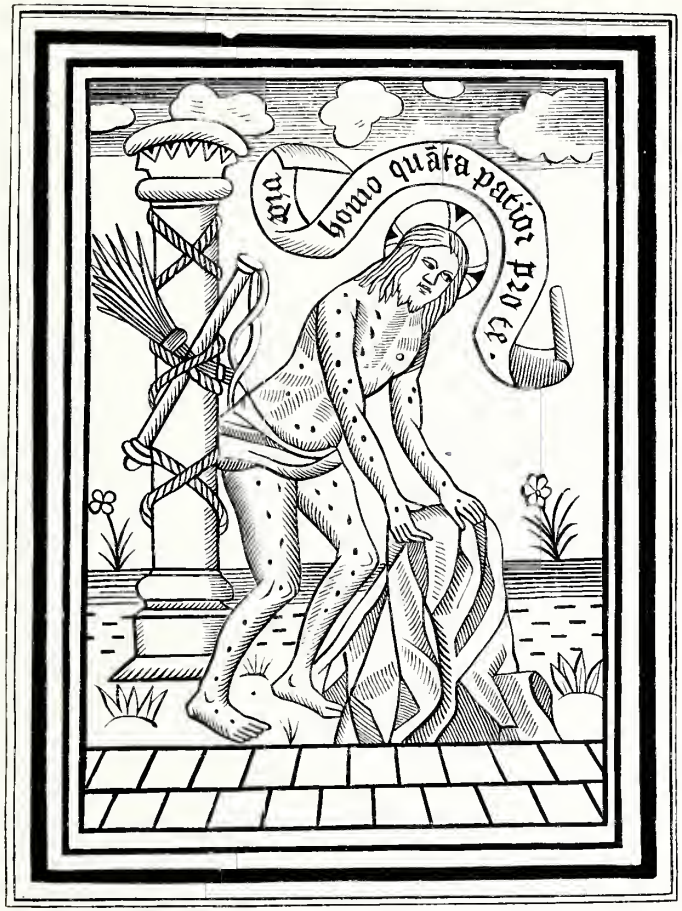
F. SERÉ, DIREXIT.



F. SERÉ, DEL., D'APRÈS HEINECKEN. A. BISSON ET COTTARD, EXC.

Fac-simile de la cinquième image de la première édition du livre, gravé en tables de bois, et intitulé : ARS MORIENDI, ou DE TENTATIONIBUS MORIENTIUM; *L'ART DE BIEN MOURIR*, ou *LES TENTATIONS DES MORIBONDS.* (Grandeur de l'original.) Bibl. roy. de Dresde.

F. SERÉ, DIREXIT.



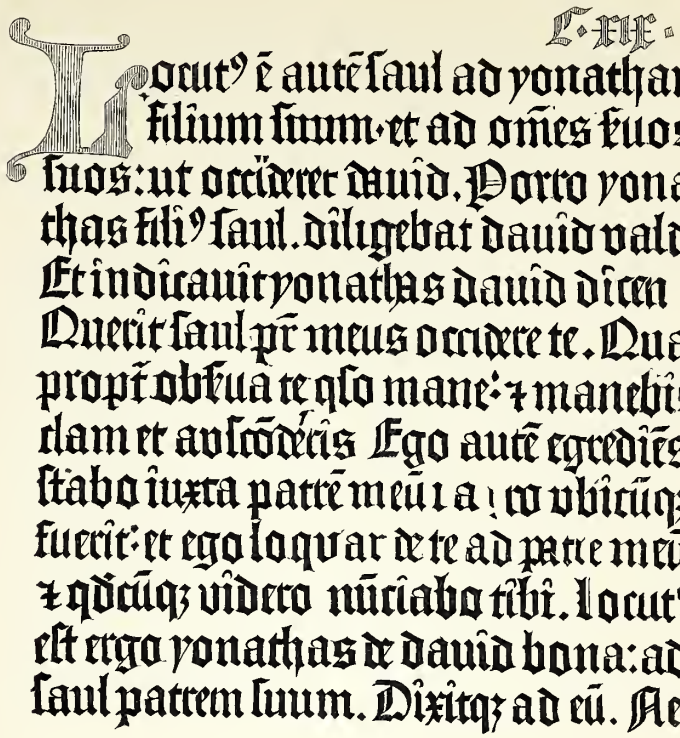
H. Soltau, del.

A. Bisson et Cottard, exc.

VIGNETTES TIRÉES DE LIVRES D'OFFICES A L'USAGE DU PEUPLE.

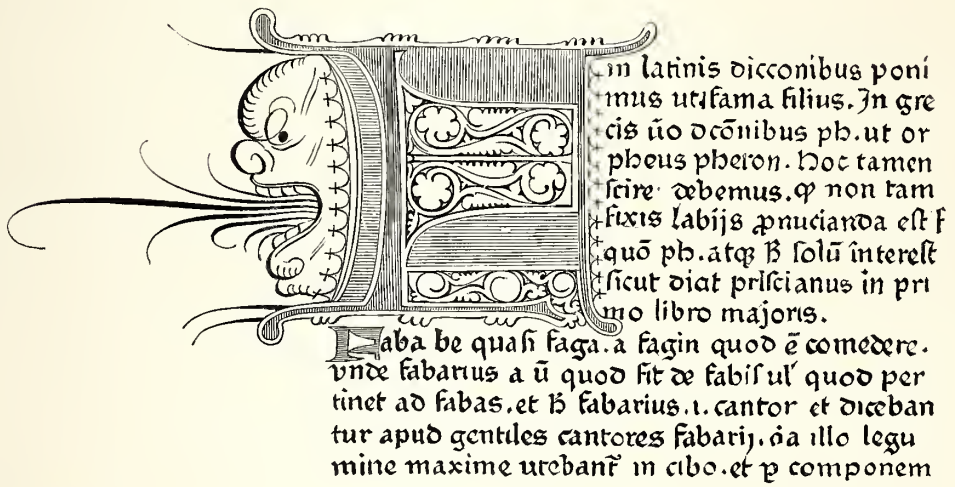
(Cartons de l'Alliance des Arts, à Paris.)

F. SERÉ, DIREXIT.



C·XIX·

Locut⁹ ē autē saul ad yonathan
filium suum·et ad om̄es seruos
suos: ut occideret dauid. Porro yona-
thas fili⁹ saul. diligebat dauid valde.
Et indicauit yonathas dauid dicen .
1 Querit saul pr̄ meus occidere te. Qua-
propt̄ obseua te qso mane: ⁊ manebis
clam et abscōderis Ego autē egrediēs
stabo iuxta patrē meū i a ro vbicūq;
fuerit: et ego loquar de te ad patre meū:
⁊ qdcūq; videro nūciabo tibi. locut⁹
est ergo yonathas de dauid bona: ad
saul patrem suum. Dixitq; ad eū. Ne



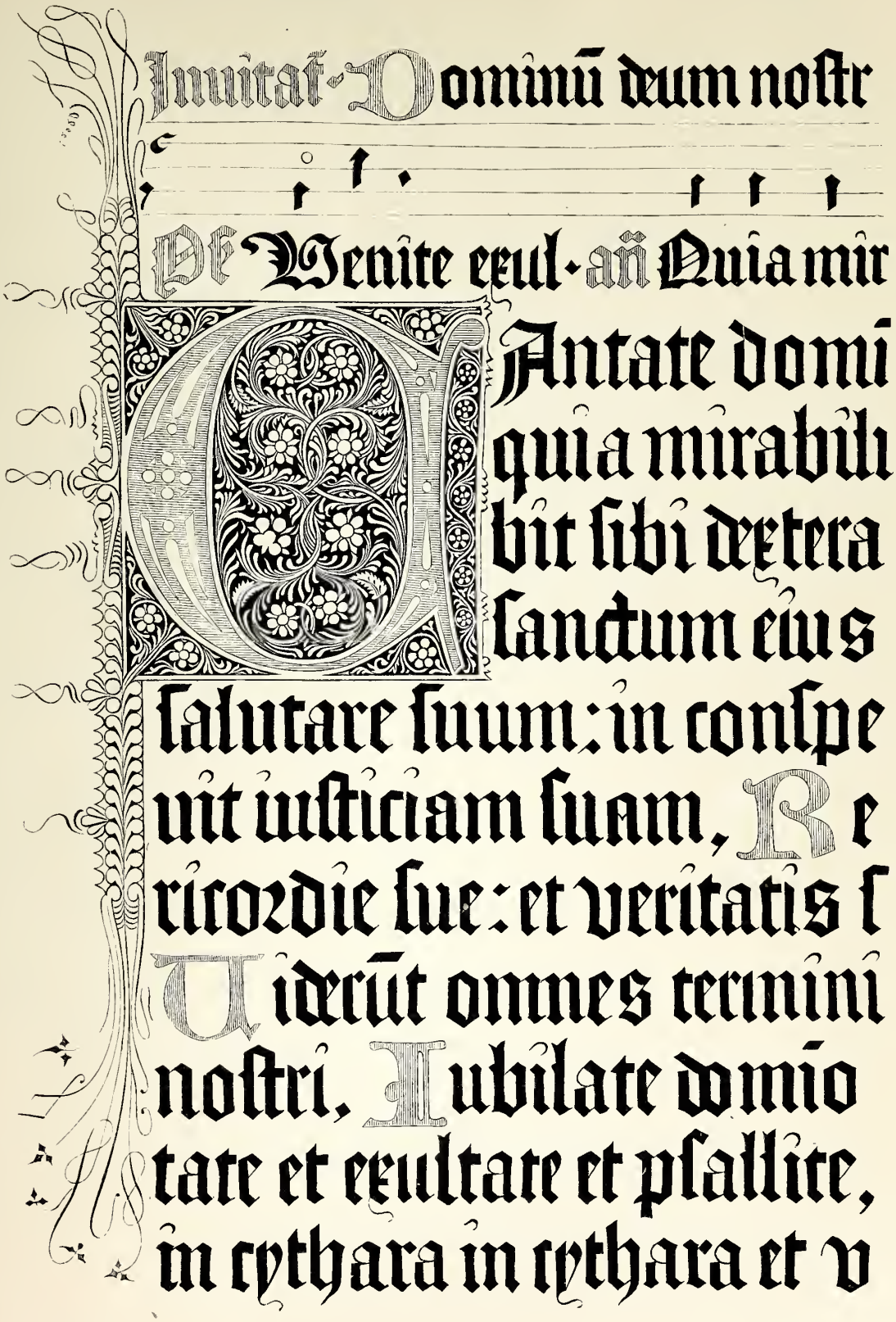
2 In latinis dicconibus poni
mus ut fama filius. In gre
cis uō dcōnibus ph. ut or
pheus pheron. Hoc tamen
scire debemus. ꝙ non tam
fixis labijs ꝓnucianda est f
quō ph. atq; h solū interest
sicut dicit priscianus in pri
mo libro majoris.
Faba be quasi faga. a fagin quod ē comedere.
vnde fabarius a ū quod fit de fabis ul' quod per
tinet ad fabas. et h fabarius. i. cantor et diceban
tur apud gentiles cantores fabarij. ꝯa illo legu
mine maxime utebant̄ in cibo. et ꝑ componem

Racinet père del. Bisson et Cottard sc.

1. Commencement du XIXe chapitre du *Livre des Rois*. Fac-simile de la *Bible* imprimée à Mayence, en 1450, par Guttemberg.

2. Extrait du *Catholicon* de 1460.

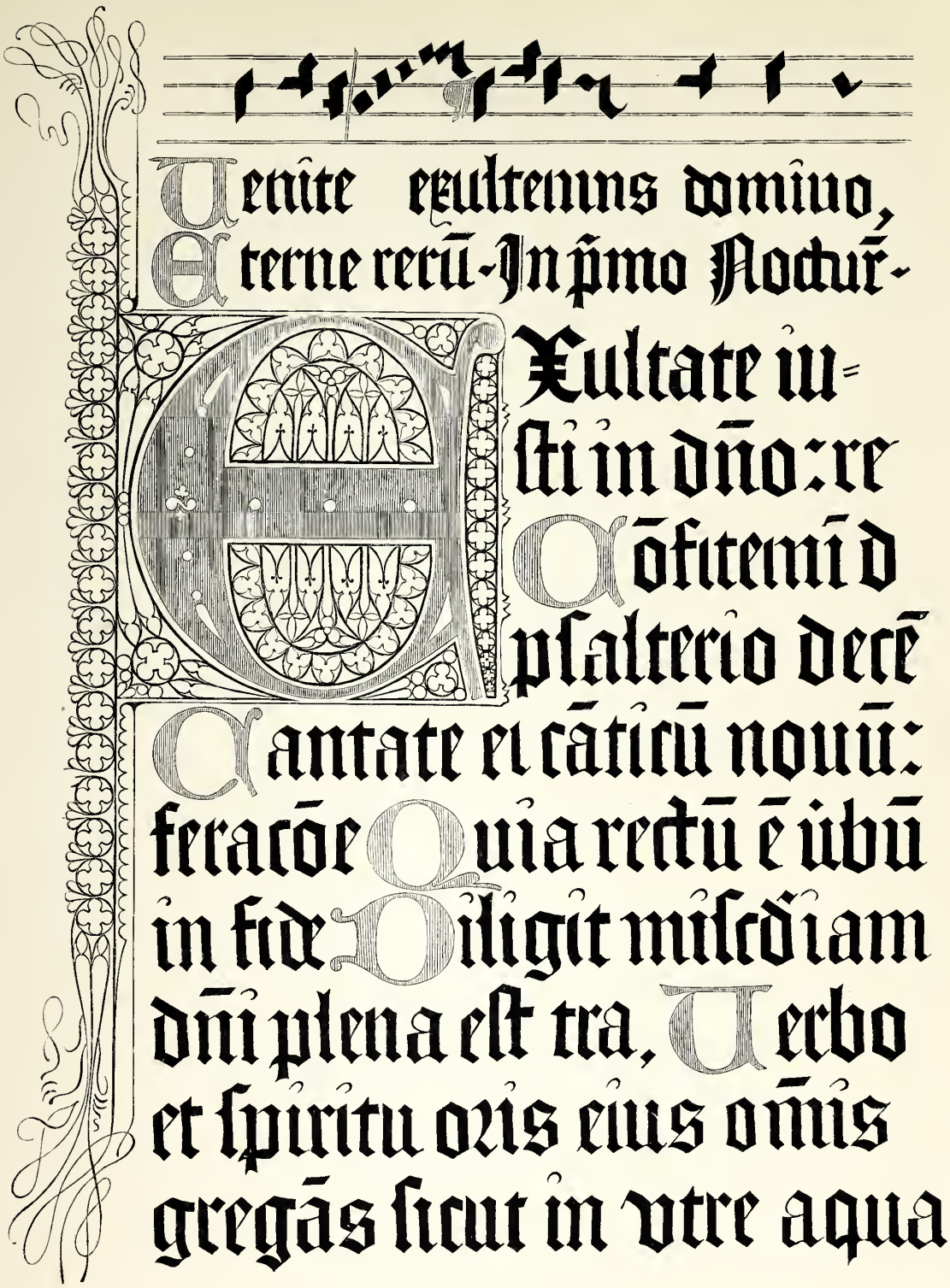
F. Seré direxit



Racinet père del. Bisson et Gottard exc.

Fragment fac-simile de la 98e page du Psautier imprimé à Mayence, en 1457, par Faust et Schæffer.

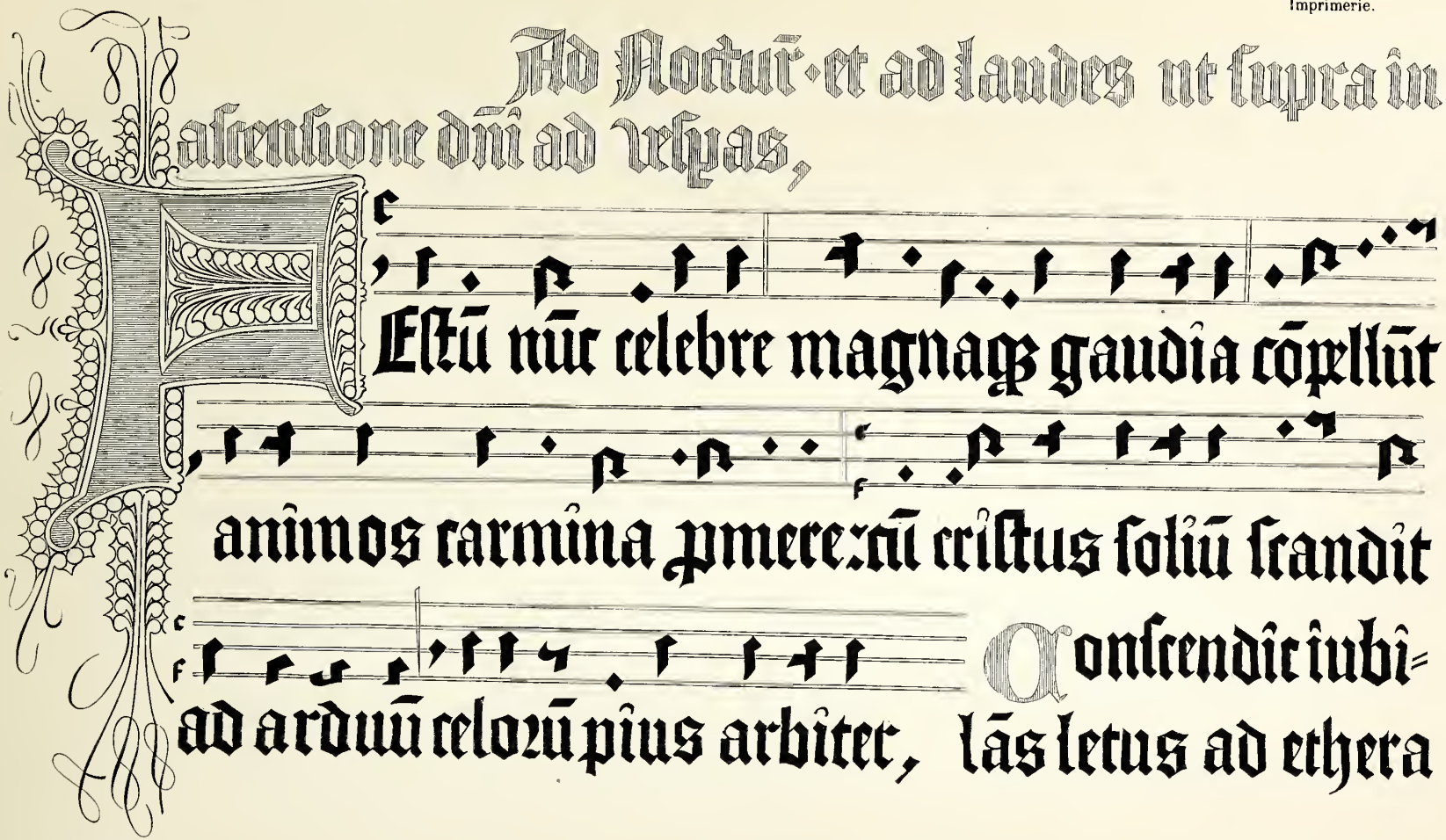
F. Seré direxit.



Racinet père del. Bisson et Cottard exc.

FRAGMENT DU PSAUTIER IMPRIMÉ A MAYENCE, EN 1459,
Par J. Fust et P. Schœffer.

F. Seré direxit.

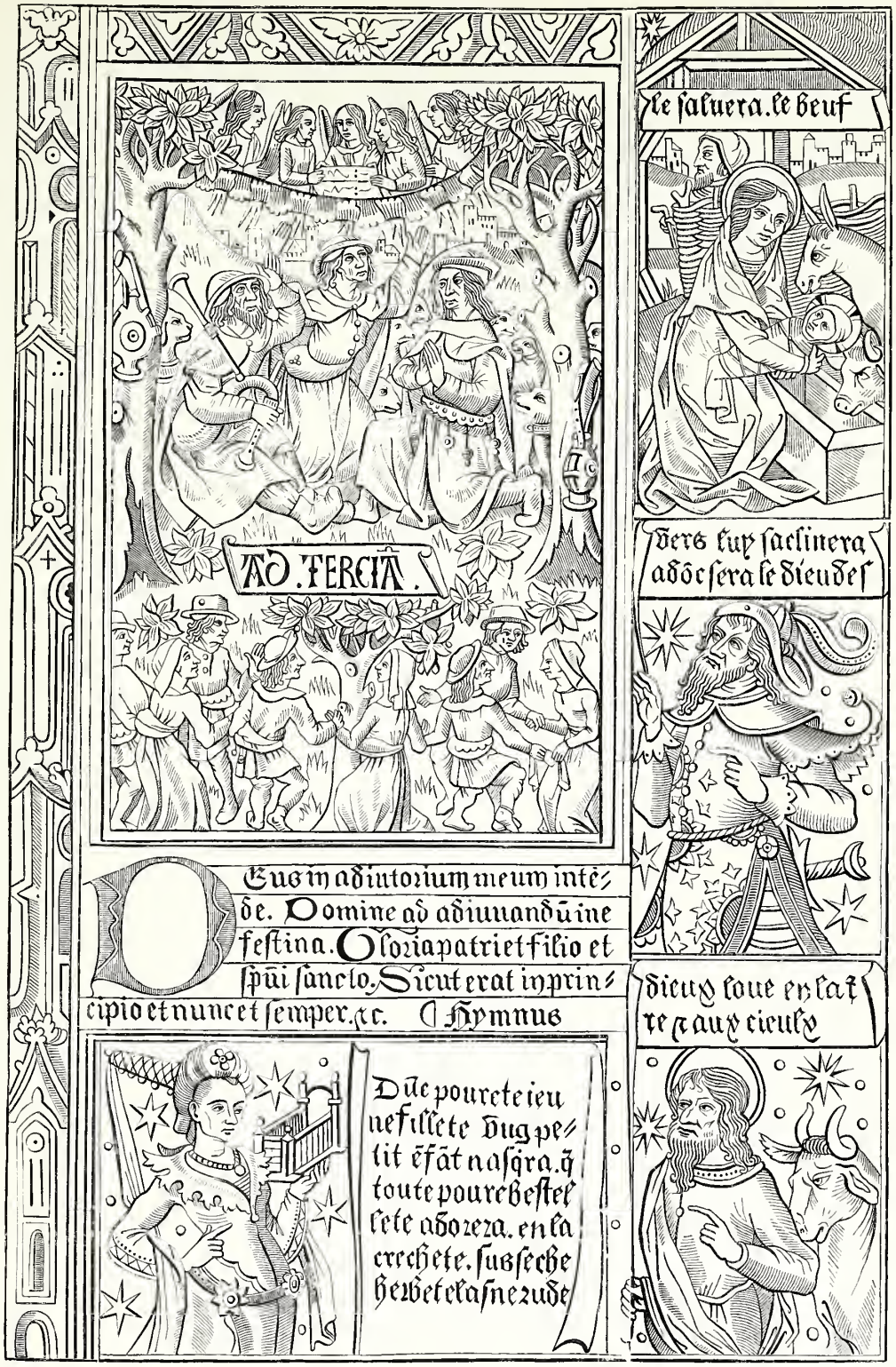


Racinet père del.

Bisson et Cottard exc.

Fragment *fac-simile* du *Psautier* imprimé à Mayence, en 1490, par Pierre Schæffer.

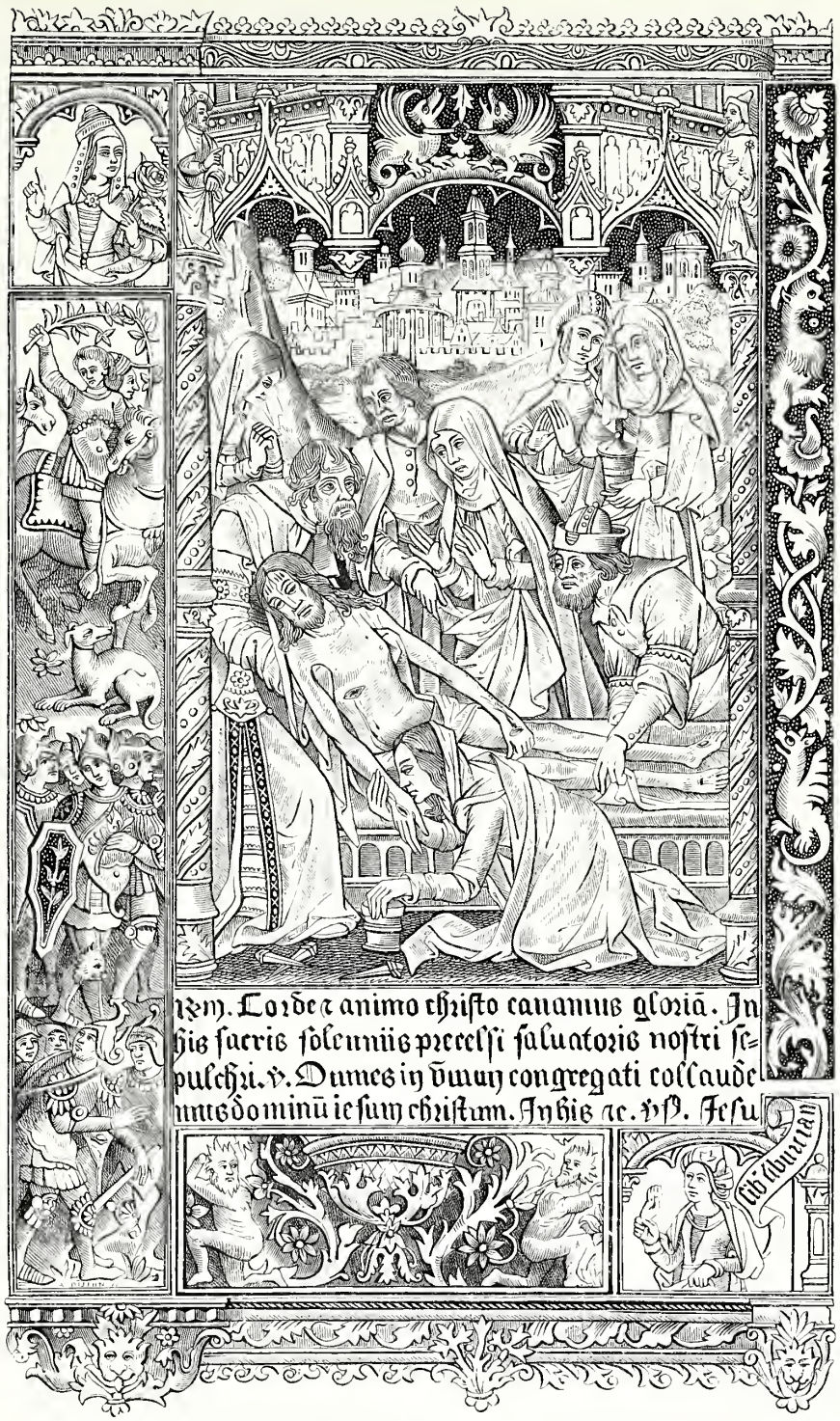
F. Seré direxit.



H. SOLTAU, DEL. A. BISSON ET COTTARD, EXC.

Feuillet d'un livre d'heures imprimé sur papier, gravures sur bois, initiales en couleurs, publié par Anthoine Verard — fin du XVe siecle. — Sur la premiere page on lit : « A la louange de Dieu, de sa tres-sainte et glorieuse mere et à ledifi- « cation de tous bons catholiques furent comencées les presentes heures par le comandemẽt du roy nostre sire par Antho.ne « Verard libraire demeurãt a Paris sur le pont Nostre Dame, à l'image Saint Jean. »

F. SERE, DIREXIT.



H. SOLTAU, DEL. A BISSON ET COTTARD, EXC.

Feuillet d'un livre d'heures, imprimé sur vélin par Simon Vostre — 1512. — On lit au commencement du volume : « Simon Vostre. — Les présentes heures a l'usage de Besanson sont au long sans reqrir : avec « les figures et signes de lapocalipse : les miracles Noetre Dame les accidés de l'home ; t plusieurs aultres « hystoires de nouveau adjoustees ont ete faictes à Paris par Symō Vostre, libraire, demeurāt a la rue « Neufve : pres la grant eglise. »

F. SERÉ, DIREXIT.

OGIER, DEL. A. BISSON ET COTTARD, EXC.

Lettres K et N, d'après les originaux de Th. de Bry. (Œuvres de Th. de Bry, Cab. des Est., Bibl. royale de Paris.)

F. SERE, DIREXIT.

J. D. Schoepflini Vindiciæ typographicæ. *Argentorati*, 1760, in-4.

(Fr. Ch. de Baer.) Lettre sur l'origine de l'Imprimerie, servant de réponse aux Observations de Fournier jeune sur l'ouvrage de Schœpflin. *Strasbourg* (*Paris*), 1761, in-8.

Jo. Fr. Lichtenberger Initia typographica, opus Schœpflini vindicias typographicas elucubrans, nec non earum continuationem offerens. *Argentorati*, 1811, in-4.

— Histoire de l'invention de l'Imprimerie, pour servir à la défense de la ville de Strasbourg contre les prétentions de Harlem, avec une préface de J. G. Schweighæuser. *Strasbourg*, 1825, in-8, portr.

Léon de Laborde. Débuts de l'Imprimerie à Strasbourg, ou Recherches sur les travaux mystérieux de Gutenberg dans cette ville, et sur le procès qui lui fut intenté en 1439 à cette occasion. *Paris*, 1840, gr. in 8 de 86 p., fig.

J. Oberlin. Essai d'annales de la vie de Gutenberg. *Strasbourg*, 1800, in 8, portr.

Got. Fischer. Essais sur les monuments typographiques de J Gutenberg. *Mayence*, 1802, in-4, fig.

Ch. Winaricky. Jean Guttemberg, Essai historique et critique, trad. du ms. allem. par J. de Carro. *Paris*, 1849, in-8 de 104 p.

C. A. Schaab. Die Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst durch Jo. Gensfleisch genannt Gutenberg zu Mainz... *Mainz*, 1830-31, 3 vol. in-8, fig.

J. Wetter. Kritische Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, durch J. Gutenberg zu Mainz, etc., mit einer neuen Untersuchung der Ansprüche der Stadt Harlem, etc. *Mainz*, 1836, in-8, fig.

Karl Falkenstein. Geschichte der Buchdruckerkunst in ihrer Entstehung und Ausbildung; ein denkmal zur vieten sæcularfeier der Erfindung der Typographie. *Leipzig*, 1840, in-4, fig.

A. E. Umbreit. Die Erfindung der Buchdruckerkunst Kritische Abhandlungen zur orientirung auf dem jetzigen Standpunkte der Forschung. *Leipzig*, 1843, in-8.

Léon de Laborde. Débuts de l'Imprimerie à Mayence et à Bamberg, ou Description des Lettres d'indulgence du pape Nicolas V *Paris*, 1840, in-4 de 31 p., fig.

Arm. Gast. Camus. Notice d'un livre imprimé à Bamberg en 1462. *Paris*, 1799, in-4, fig.

Cette notice a paru d'abord dans les *Mém. de l'Inst.*, t. II, 1798.

Monumenta typographica, quæ artis hujus præstantissimæ originem, laudem et abusum posteris produnt, instaurata studio et labore Jo. Christ. Wolfii. *Hamburgi*, 1740, 2 part. en 4 vol. in-8.

J. de la Caille. Histoire de l'Imprimerie et de la librairie. *Paris*, 1689, in-4.

Sam. Palmer's General history of Printing, from the first invention of it the city of Mentz; to its propagation and progress thro' most of the Kingdoms in Europe, particularly the introduction and success of it here in England... *London*, 1733, in-4, pl.

Paul Dupont. Notice historique sur l'Imprimerie. *Paris*, *impr. de P. Dupont*, 1849, gr. in-8.

H. Ternaux Compans. Notice sur les imprimeries qui existent ou ont existé en Europe. *Paris*, 1843, in-8 de 146 et 48 p.

J. George Fugger. De l'origine et des productions de l'Imprimerie primitive. *Paris*, 1759, in-8.

(Magné de Marolles.) Recherches sur l'origine et le premier usage des registres, des signatures, des réclames et des chiffres de page dans les livres imprimés. *Paris*, 1782, in-8

Voy. une dissertation sur le même sujet, dans le Supplément au Catal. des livres de La Serna Santander.

G. H. M. Deprat. Dissertation sur l'Art typographique, conten. un aperçu historique de ses progrès durant les quinzième et seizième siècles, et des recherches sur l'influence de cet art.... *Utrecht*, 1820, in-8.

J. Mar. Guichard. Notice sur le *Speculum humanæ salvationis*. *Paris*, 1840, in-8.

Fr. Ant. Delandine. Histoire abrégée de l'Imprimerie, ou Précis sur son origine, son établissement en France, etc. *S. n.*, 1814, in-8.

Réimpr. dans ses *Mém. bibliogr. et littér.* et dans son Catal. de la Bibl de Lyon.

Ét. Laréault de Foncemagne. Examen de M. Mattaire touchant l'époque de l'établissement de l'Imprimerie en France. Voy. cet Exam. dans le t. VII des *Mém. de l'Acad. des inscr. et bell.-lett.*

G. A. Crapelet. Des progrès de l'Imprimerie en France et en Italie au seizième siècle, et de son influence sur la littérature. *Paris*, 1836, in-8 de 52 p.

And. Chevillier. L'origine de l'Imprimerie de Paris, dissertation historique et critique. *Paris*, 1694, in-4.

A. Taillandier. Résumé historique de l'introduction de l'Imprimerie à Paris. *Paris*, 1837, in-8.

(Lottin aîné.) Catalogue des libraires et imprimeurs de Paris. *Paris*, 1789, 2 part. in-8.

Will. Parr Greswell. Annals of parisian typography, containing an account of the earliest typographical establishments of Paris; and notices and illustrations of the parisian gothic press. *London*, 1818, in-8, fig. en b.

— A view of the early parisian greek press; including the lives of the Stephani; notices of other contemporari greekprinters of Paris. *Oxford*, 1833, 2 vol. in-8.

Mich. Maittaire. Historia typographorum aliquot parisiensium vitas et libros complectens. *Londini*, 1717, 2 tom. en 1 vol. in-8, fig.

— Stephanorum historia, vitas ipsorum et libros complectens. *Londini*, 1709, 2 tom. en 1 vol in-8, fig.

Th. Janssonii ab Almeloveen De vitis Stephanorum dissertatio. *Amstelodami*, 1683, in-12.

G.-A. Crapelet. Robert Estienne, imprimeur royal, et le roi François Ier; nouvelles recherches sur l'état des lettres et de l'Imprimerie au seizième siècle. *Paris*, 1839, in-8.

Ant.-Aug. Renouard. Annales de l'imprimerie des Estienne, ou Histoire de la famille des Estienne et de ses éditions. *Paris*, 1837-38, 2 part. in-8 à 2 col.

En. Frère. Recherches sur les premiers temps de l'Imprimerie en Normandie. *Rouen*, 1829, gr. in-8.

Voy. aussi, du même auteur, *De l'Imprimerie et de la librairie à Rouen dans les quinzième et seizième siècles* (Rouen, 1843, in-8).

A. Péricaud. Bibliographie lyonnaise du quinzième siècle et nouvelles recherches sur les éditions lyonnaises du quinzième siècle. *Lyon*, 1840, in-8.

(J.-Fr Née de la Rochelle.) Vie d'Étienne Dolet, imprimeur, avec une notice des libraires et imprimeurs auteurs. *Paris*, 1779, in-8.

Ant. Henricy. Notice sur l'origine de l'Imprimerie en Provence. *Aix*, 1826, in-8 de 43 p.

(Laire.) Dissertation sur l'origine et les progrès de l'Imprimerie en Franche-Comté, pendant le quinzième siècle. *Dole*, 1785, in-8.

(Beaupré.) Recherches sur les commencements et les progrès de l'Imprimerie dans le duché de Lorraine et dans les villes de Toul et Verdun. *Nancy*, 1841-42, in-8 de 187 p.

(G. F. Teissier.) Essai philologique sur les commencements de la Typographie à Metz, et sur les imprimeurs de cette ville. *Metz*, 1828, in-8.

Corrard de Breban. Recherches sur l'établissement et l'exercice de l'Imprimerie à Troyes. *Troyes*, 1839, in-8.

P. Colomb de Batines. Lettres à M. Jules Olivier, contenant quelques documents sur l'origine de l'Imprimerie en Dauphiné. *Gap*, 1835, in-8.

Jac. M. Paitoni. Venezia, la prima citta fuori della Germania dove si esercito l'arte della Stampa, dissertazione; ediz. seconda. *Venezia*, 1772, in-8.

D. M. Pellegrini. Della prima origine della Stampa di Venezia, per opera di Giovanni da Spira. *Venezia*, 1794, in-8.

Giac. Sardini. Esame sui principj della francese ed italiane Tipografia ovvero storia critica di Nic. Janson. *Lucca*, 1796, 3 part. in-fol., fig.

Ant.-Aug. Renouard. Annales de l'Imprimerie des Alde, ou Histoire des trois Manuce et de leurs éditions; 3e édit. *Paris*, 1834, in-8 à 2 col.

La 1re édit. est de 1803, 2 vol. in-8.

Ang. Mar. Quirini Liber de optimorum scriptorum editionibus quæ Romæ primum prodierunt post divinum Typographiæ inventum, cum adnotat. et diatriba prælim. J. G. Schelhornii. *Lindaugiæ*, 1761, in-4.

L.-Fr.-Xav. Laire. Specimen Typographiæ Romanæ XV seculi. *Romæ*, 1778, in-8.

Voy. la critique de cet ouvrage, par J.-B. Andiffredi: *Lettere tipografiche dell' abb. Nic. Ugolini*, 1778, in-8; et la réplique de Laire, 1779, in-8.

Aug. Mar. Bandini. De Juntarum typographiâ ejusque censoribus. *Lucæ*, 1791, 2 vol. in-8.

Lor. Giustiniani. Saggio storico-critico sulla Tipografia del regno di Napoli *Napoli*, 1793, in-4.

Raym. Diosdado Caballero. De prima Typographiæ Hispanicæ ætate specimen. *Romæ*, 1793, in-4.

Jos. Villaroya Disertacion sobre el origen del Arte tipografico y su introduccion y uso en la ciudad de Valencia de los Edetanos. *Valencia*, 1796, p. in-4.

J.-Fr. Née de la Rochelle. Recherches historiques et critiques sur l'établissement de l'Art typographique en Espagne et en Portugal. *Bourges*, 1830, in-8 de 88 p.

Conyers Middleton Dissertation concerning the origin of Printing in England. *Cambridge*, 1735, in-4.

Trad. en franç. par D.-G. Imbert (*Par.*, 1775, in-8 de 46 p.).

Jos. Ames et W. Herbert Typographical antiquities or an historical account of the origin and progress of Printing in the Great Britain and Ireland; considerably augm. by Will. Herbert *London*, 1785-90, 3 vol. in-4, fig.

Réimpr. avec des addit. de Dibdin, et non terminé (*Lond.*, 1810-19, 4 vol. in-4).

John Lewis. The life of mayster Willyam Caxton of the weald of Kent, the first printer in England: in which is given an account of the rise and progress of the art of Prynting in England. *London*, 1737, gr. in-8, portr.

Réimpr. dans la nouv. édit. de *Typograph. antiquities* de Dibdin.

S. Weller Singer. Some account of the book printed at Oxford in 1468.... *London*, 1812, in-8.

G. Wolfg. Panzer. Histoire de l'Imprimerie dans les premiers temps à Nuremberg jusqu'en 1500 (en allem.). *Nuremb.*, 1789, in-4.

G.-C. Zapf. Annales typographicæ Augustanæ. *Augustæ Vindelicorum*, 1778, in-4.

C.-D. Hassler. Explicatio monumenti typographici antiquissimi nuper reperti. Accedunt supplementa nonnulla ad auctoris historiam Typographiæ Ulmanæ. *Ulmæ*, 1840, in-4.

Dupuy de Montbrun. Recherches bibliographiques sur quelques impressions néerlandaises du quinzième et du seizième siècle. *Leyde*, 1839, in-8, fig.

Ant.-Aug. Renouard. Note sur Laurent Coster à l'occasion d'un ancien livre imprimé dans les Pays-Bas. *Paris*, 1838, in-8 de 16 p.

Cette note avait été publ. d'abord, moins complète, dans le *Catal. de la bibl. d'un amateur* (Par., 1819, 4 vol. in-8).

Jos. Van Praet. Notice sur Colard Mansion. *Paris*, 1829, in-8.

C. Carton. Colard Mansion et les imprimeurs brugeois du quinzième siècle. *Bruges*, 1851, in-8 de 44 p., fig.

Jo. Dan. Hoffmanni, De typographiis earumque initiis et incrementis in regno Poloniæ et Lithuaniæ. *Dantisci*, 1740, in-4.

Mich. Maittaire. Annales typographici ab artis inventæ origine ad ann. 1557. *Hagæ Comitum*, 1719-25, 3 tom. en 5 vol. in-4.

Voy. aussi le *Suppl.* de cet ouvrage, par Mich. Denis (*Viennæ*, 1789, 2 vol. in-4).

Geor. Wolfg. Panzer. Annales typographici ab artis inventæ origine ad annum 1536. *Norimbergæ*, 1793-1803, 11 vol. in-4.

De La Serna Santander. Dictionnaire bibliographique choisi du quinzième siècle. *Bruxelles*, 1805, 3 vol. in-8.

Jos. Van Praet. Catalogue des livres imprimés sur vélin, avec date, depuis 1457 jusqu'en 1472. *Paris*, 1813, 2 part. en 1 vol. in-fol.

Voy. aussi, du même auteur, *Catal. des livr. impr. sur vélin de la Bibl. du Roi* (Par., 1822-28, 6 tom. en 5 vol. gr. in-8), et *Catal. de livres impr. sur vél., qui se trouvent dans des bibl. publ. et partic.* (Ibid., 1824-28, 4 vol. gr. in-8).

Lud. Hain. Repertorium bibliographicum, quo libri omnes ab arte inventâ usque ad annum M. D. typis expressi ordine alphabetico enumerantur.... *Stuttgartiæ*, 1826-38, 2 tom. en 4 vol. in-8.

Frid. Roth Scholtzius. Thesaurus symbolorum ac emblematium, id est insignia bibliopolarum et typographorum; accedit Geor. And. Vinholdi programma de quibusdam notis et insignibus bibliopolarum et typographorum. *Norimbergæ*, 1730, in-fol., fig. (Non terminé.)

— Icones bibliopolarum et typographorum de republicâ litterariâ bene meritorum, ab incunabulis Typographiæ ad nostra usque tempora. *Norimbergæ*, 1726-42, 3 part. in-fol., 152 portr.

P.-Cl.-F. Daunou. Analyse des opinions diverses sur l'origine de l'Imprimerie. *Paris*, 1801, in-8.

Réimpr. dans le t. IV des *Mém. de l'Instit.*, section des Sc. polit. et morales, et dans l'*Orig. de l'Impr.* de Lambinet.

J.-Louis-Amand Bailly. Notices historiques sur les bibliothèques anciennes et modernes... *Paris*, 1827, in-8.

Jos. Ludolph. Bunemanni Notitia scriptorum editorum atque ineditorum artem typographicam illustrantium, intermixtis passim observationibus litterariis. *Hanoviæ*, 1740, in-4.

Voy. aussi, dans le t. I des *Monum. typographica* de J. Christ. Wolf, une *Bibliotheca typographica* fort étendue, et dans le t. I du *Catal. bibl. Bunav.*, par J. M. Franck, une longue liste du même genre.

Voy., dans notre ouvrage, les chap. Gravure, Cartes à jouer, Parchemin, Manuscrits, etc., et leurs Bibliographies.

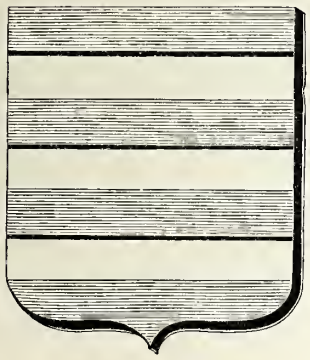
BANNIÈRES

DES

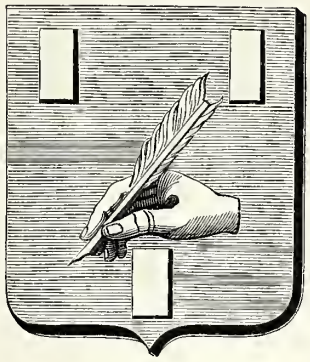
ANCIENNES COMMUNAUTÉS DES ÉCRIVAINS, PARCHEMINIERS, PAPETIERS, CARTIERS, IMPRIMEURS ET LIBRAIRES DE LA FRANCE.

I. ÉCRIVAINS.

1



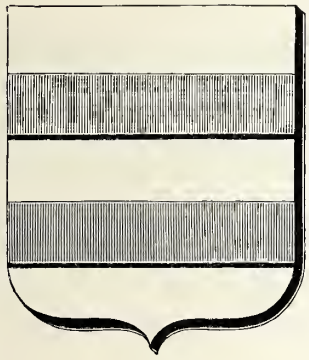
2



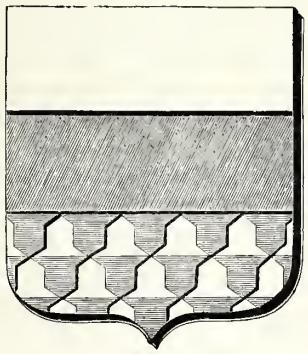
1. La Communauté des ÉCRIVAINS D'AUTUN, réunie *à celle des Maîtres d'école.* — D'azur, à trois fasces d'argent.

2. La Communauté des ÉCRIVAINS DE BORDEAUX. — D'azur, à une main de carnation, tenant une plume à écrire d'argent, accompagnée de trois billettes de même, deux en chef et une en pointe.

3



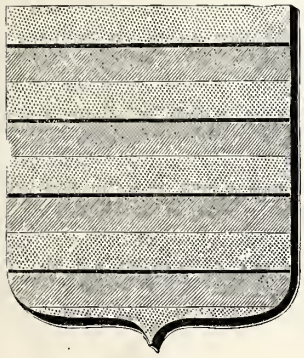
4



3. La Communauté des ÉCRIVAINS DE CHALONS-SUR-SAONE, réunie *à celle des Maîtres d'école.* — D'argent, à deux fasces de gueules.

4. La Communauté des ÉCRIVAINS DE CHARTRES, réunie *à celle des Libraires.* — Tiercé en fasce, d'argent, de sinople et de vair.

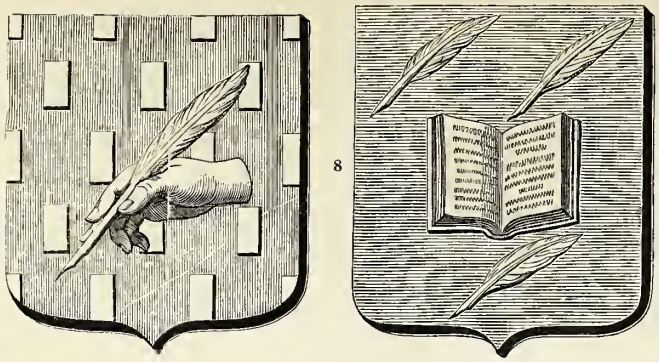
5



6

5. La Communauté des ÉCRIVAINS DE DIJON, réunie *à celle des Maîtres d'école.* — D'or, à quatre fasces de sinople.

6. La Communauté des ÉCRIVAINS DE PONT-AUDEMER. — De sable, à trois mains de carnation, tenant chacune une plume à écrire d'argent, posées deux et une.

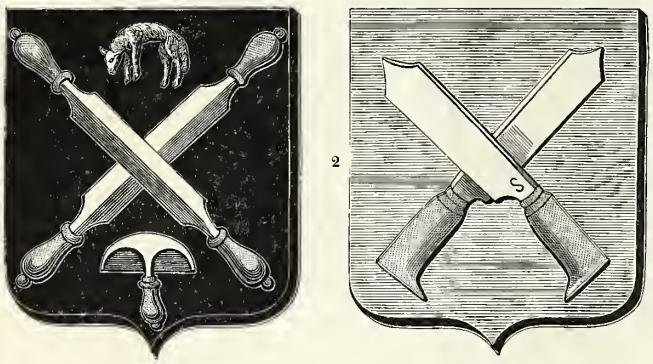


7. La Communauté des ÉCRIVAINS DE ROUEN. — De gueules, semé de billettes d'argent, à une main de carnation, tenant une plume à écrire d'argent.

8. La Communauté des ÉCRIVAINS DE SOISSONS, réunie *à celle des Libraires.* — D'azur, à un livre ouvert d'argent, écrit de sable, accompagné de trois plumes à écrire d'argent, deux en chef et une en pointe.

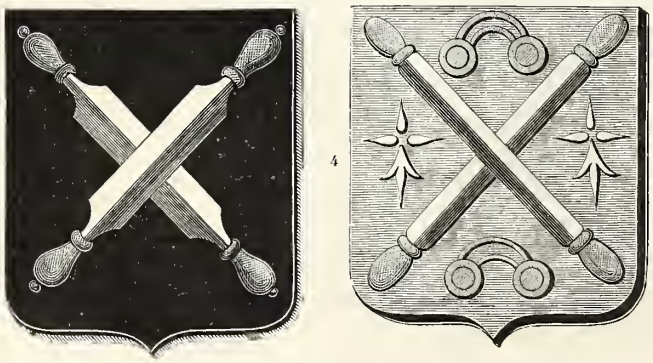
A Brest, comme à Autun, Châlons-sur-Saône et Dijon, la Communauté des Écrivains était réunie à celle des Maîtres d'école; leur bannière était « d'azur, à une main de carnation, parée d'argent, mouvante du flanc sénestre, et formant des A d'or avec une plume d'argent. » — La Communauté des Écrivains de Paris avait la même bannière que les Écrivains de Bordeaux. — A Riom, ils étaient réunis aux Orfévres, aux Horlogers, aux Sculpteurs, aux Peintres-Verriers, aux Musiciens et aux Tapissiers. (Voy. leur bannière : ORFÉVRERIE, fol. XXXIV verso, n° 83.)

II. PARCHEMINIERS.



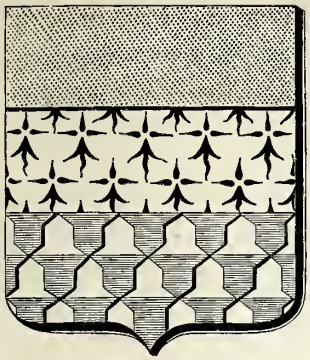
1. La Communauté des PARCHEMINIERS, réunie *à celles des Tanneurs, Corroyeurs et Mégissiers* — De sable, à deux couteaux de tanneur d'argent emmanchés d'or et passés en sautoir, accompagnés en chef d'une toison d'argent et en pointe d'un fer de parcheminier, de même, emmanché d'or.

2. La Communauté des PARCHEMINIERS D'ARGENTAN, réunie *à celles des Corroyeurs et des Pelletiers.* — D'azur, à deux couteaux d'argent emmanchés d'or et passés en sautoir.

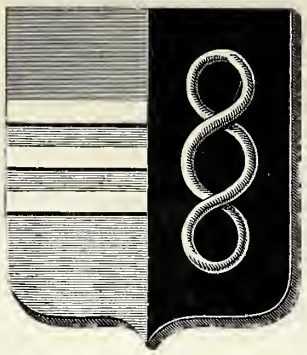


3. La Communauté des PARCHEMINIERS DE BORDEAUX, réunie *à celle des Tanneurs.* — De sable, à deux couteaux de tanneur d'argent emmanchés d'or et passés en sautoir.

4. La Communauté des PARCHEMINIERS DE BOURGES, réunie *à celles des Pelletiers, Tanneurs et Corroyeurs.* — D'azur, à deux couteaux, à revers d'argent, emmanchés d'or et passés en sautoir, accompagnés en chef et en pointe de deux lunettes de même, et aux flancs de deux mouchetures d'hermine d'argent.



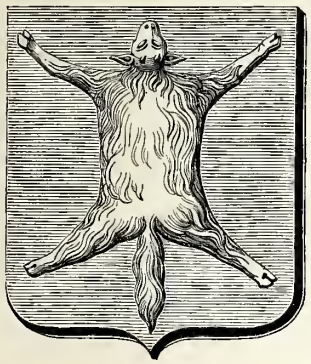
5



6

5. La Communauté des PARCHEMINIERS DE CHARTRES, réunie *à celles des Mégissiers, Peigneurs et Cardeurs de laine.* — Tiercé en fasce, d'or, d'hermine et de vair.

6. La Communauté des PARCHEMINIERS DE COUTANCES, réunie *à celle des Cordiers.* — D'azur, à une tierce d'argent, parti de sable à une redorte de trois pièces d'argent.

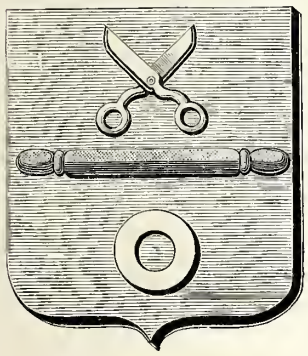


7

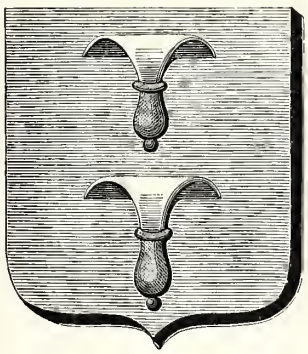
8

7. La Communauté des PARCHEMINIERS DE CRÉPY, réunie *à celle des Mégissiers.* — D'azur, à une toison d'argent étendue en fasce.

8. La Communauté des PARCHEMINIERS DE DIJON, réunie *à celle des Mégissiers.* — D'azur, à une sainte Trinité d'or.



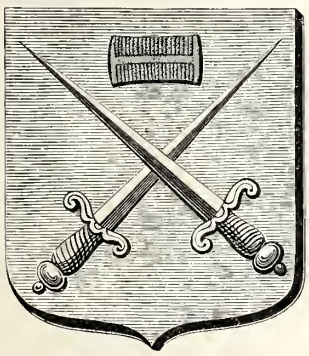
9



10

9. La Communauté des PARCHEMINIERS d'ISSOUDUN, réunie *à celles des Mégissiers et des Gantiers.* — D'azur, à un couteau à revers d'or, posé en fasce, accompagné en chef d'une paire de ciseaux ouverts d'argent et en pointe d'un annelet de même.

10. La Communauté des PARCHEMINIERS DE JOSSELIN, réunie *à celle des Blanconniers.* — D'azur, à deux fers de parcheminier d'argent emmanchés d'or et posés en pal.



11

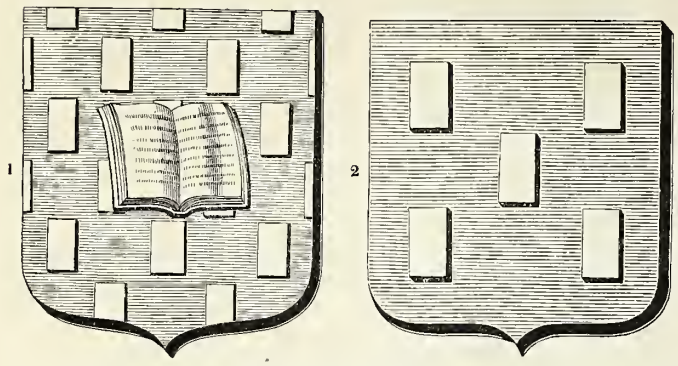
12

11. La Communauté des PARCHEMINIERS DE POITIERS, réunie *à celles des Peigniers et des Fourbisseurs.* — D'azur, à deux épées d'argent passées en sautoir, surmontées d'un peigne d'or.

12. La Communauté des PARCHEMINIERS DE VIERZON, réunie *à celles des Chapeliers, Guêtriers et Tailleurs d'habits* — D'or, à une Notre-Dame de carnation, vêtue d'argent et de gueules, laquelle tient sur son bras sénestre l'enfant Jésus, aussi de carnation.

A Blois, les Parcheminiers ne formaient qu'une bannière avec les Imprimeurs, les Libraires, les Perruquiers et les Corroyeurs. (Voy. ci-après leur bannière, fol. XXXI verso, n° 38.) — La Communauté des Parcheminiers de Paris portait : « d'azur, à une main de carnation, parée d'argent, tenant un fer de parcheminier d'argent, emmanché d'or. »

III. PAPETIERS.

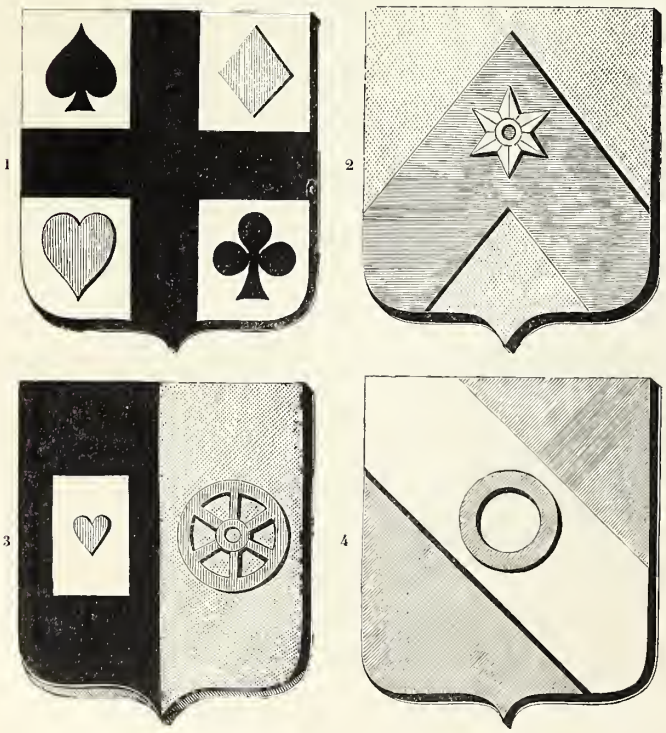


1. La Communauté des PAPETIERS DE PARIS. — D'azur, semé de billettes d'argent, chargé d'un livre ouvert de même, brochant sur le tout.

2. La Communauté des PAPETIERS DE ROUEN. — D'azur, à cinq billettes d'argent posées en sautoir.

A Toulouse, la Communauté des Papetiers était réunie à celle des Cartiers. (Voy. ci-après fol. XXXI, n° 8.) — A Fougères, les Papetiers marchaient avec les Libraires, les Orfévres, les Pintiers et les Potiers. (Voy. leur bannière : ORFÉVRERIE, fol. XXXIII verso, n° 46). — A Brest, ils étaient réunis aux Imprimeurs et aux Libraires. (Voy. ci-après, fol. XXXI verso, n° 8.)

IV. CARTIERS.

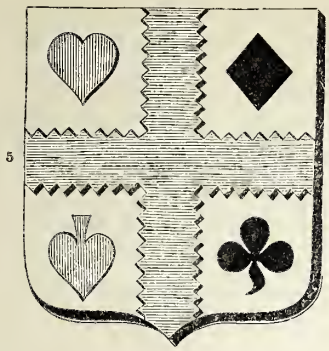


1. La Communauté des CARTIERS DE CAEN. — D'argent, à une croix de sable cantonnée au 1 d'un fer de pique de même, au 2 d'une losange de gueules, au 3 d'un cœur de même et au 4 d'un trèfle de sable.

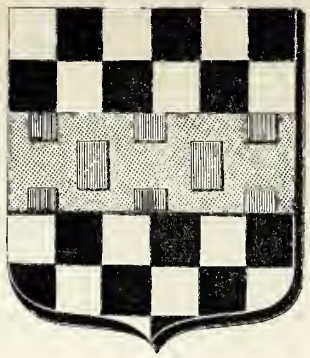
2. La Communauté des CARTIERS DE LYON. — D'or, à un chevron d'azur, chargé d'une molette d'argent.

3. La Communauté des CARTIERS DU MANS, réunie *à celles des Chaussetiers, Cordiers et Chaussonniers.* - De sable, à une carte d'argent, chargée d'un cœur de gueules, parti d'or à une roue de gueules.

4. La Communauté des CARTIERS DE METZ. — De sinople, à une bande d'argent, chargée d'un annelet de sinople.



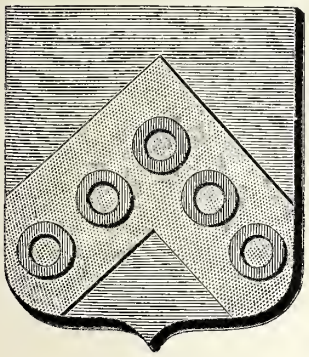
5



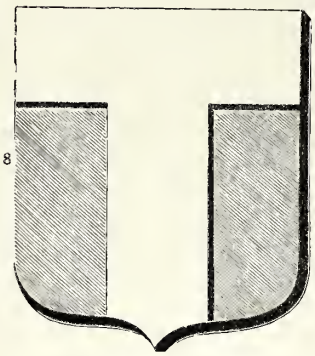
6

5. La Communauté DES CARTIERS DE PARIS. — D'argent, à une croix dentelée d'azur, cantonnée au 1 d'un cœur de gueules, au 2 d'une losange de sable, au 3 d'un fer de pique renversé de gueules, et au 4 d'un trèfle de sable.

6. La Communauté des CARTIERS DE POITIERS, réunie *à celle des Épingliers.* — Echiqueté d'argent et de sable, à une fasce d'or semée de billettes de gueules.



7



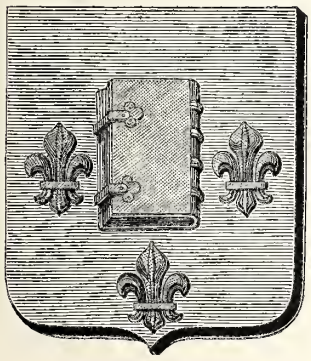
8

7. La Communauté des CARTIERS DE THIERS, réunie *à celles des Gainiers et des Charpentiers.* — D'azur, à un chevron d'or, chargé de cinq annelets de gueules.

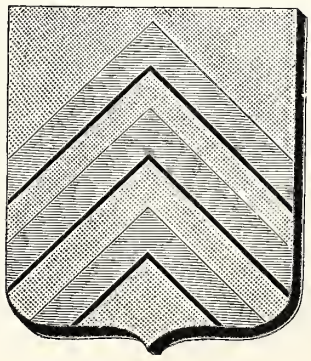
8. La Communauté des CARTIERS DE TOULOUSE, réunie *à celle des Papetiers.* — De sinople, à un chef pal d'argent.

La communauté des Cartiers de Rouen portait : « d'argent, à une croix d'azur cantonnée au 1 d'un cœur de gueules, au 2 d'un trèfle de sable, au 3 d'un fer de pique de même, et au 4 d'une losange de même.

V. IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.



1

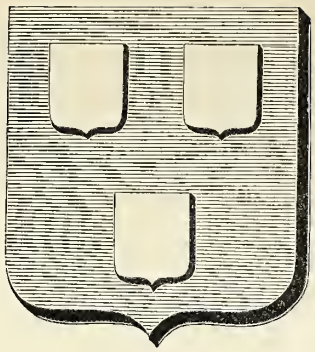


2

1. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES D'ANGERS. — D'azur, à un livre fermé d'or, accompagné de trois fleurs de lis de même, deux aux flancs et une en pointe.

2. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES D'ANGOULÊME, réunie *à celles des Quincaillers, Vitriers, Confiseurs et Marchands de Sel.* — D'or, à trois chevrons d'azur.

3

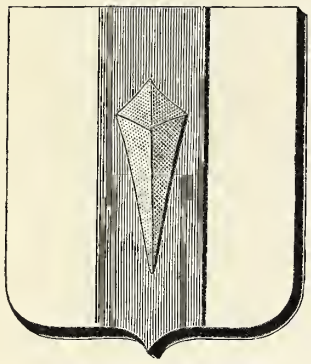


4

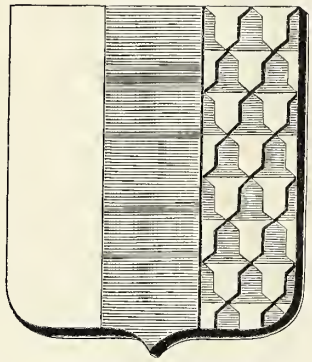
3. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES D'ARRAS, réunie *à celles des Verriers, Sculpteurs, Peintres et Brodeurs.* — D'azur, à trois écussons d'argent posés deux et un.

4. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES D'AUTUN. — D'azur, à un saint Jean l'évangéliste d'or.

5



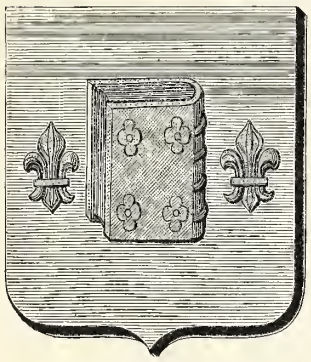
6



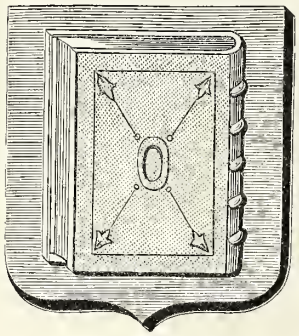
5. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES D'AUXERRE, réunie *à celle des Relieurs.* — D'argent, à un pal de gueules chargé d'un clou d'or.

6. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE BLOIS, réunie *à celles des Perruquiers, des Corroyeurs et des Parcheminiers.* — Tiercé en pal, d'argent, d'azur et de vair.

7



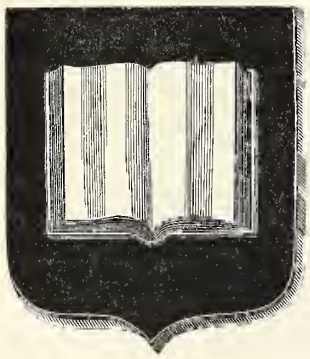
8



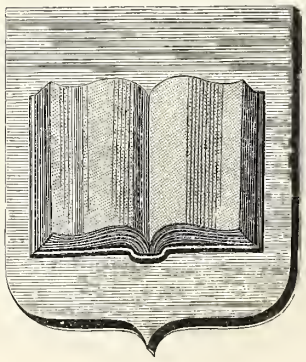
7. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE BORDEAUX. — D'azur, à un livre fermé d'or, accosté de deux fleurs de lis de même.

8. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE BREST, réunie *à celle des Papetiers.* — D'azur, à une Bible fermée d'or.

9



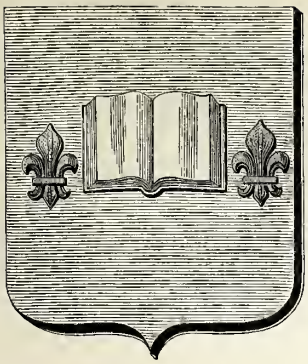
10



9. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE CAEN — De sable, à un livre ouvert d'argent.

10. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE CHALONS-SUR SAONE. — D'azur, à un livre ouvert d'or.

11



12

11. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE CHALONS-SUR MARNE. — D'azur, à un livre ouvert d'azur, accosté de deux fleurs de lis d'or.

12. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE CLERMONT-FERRAND. — De sable, à un livre ouvert d'or et bordé de gueules.

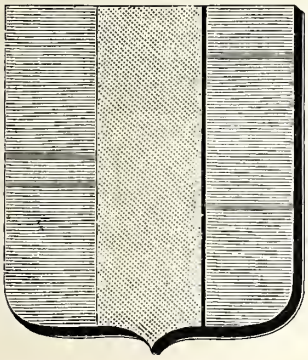
13

14

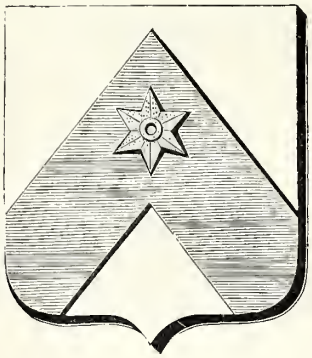
13. La Communauté des LIBRAIRES DE FONTENAI, réunie *à celles des Marchands de Drap, de Blé, de Fer, Merciers et Épiciers en gros.* — De gueules, à une balance d'argent, surmontée d'une aune de même, posée en fasce.

14. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE LA FLÈCHE. — De gueules, à une bordure d'argent; le gueules chargé d'un lion de Saint-Marc d'or tenant un livre ouvert de même.

15



16

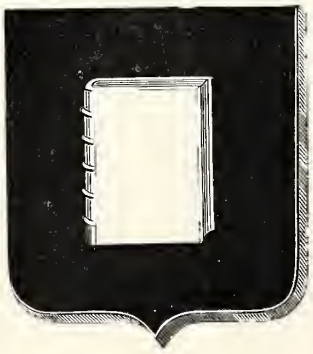


15. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE LIMOGES, réunie *à celles des Selliers-Bâtiers, des Peintres et des Éperonniers.* — D'azur, à un pal d'or.

16. La Communauté des IMPRIMEURS DE LYON. — D'argent, à un chevron d'azur, chargé d'une molette d'or.

17

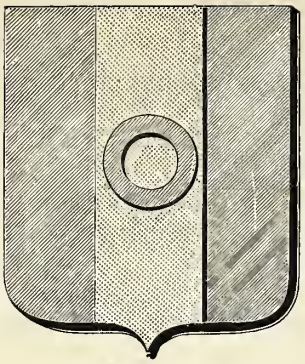
18



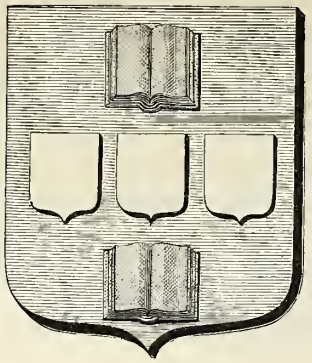
17. La Communauté des LIBRAIRES DE LYON, réunie *à celle des Relieurs.* — D'or, à un chevron de sable, chargé d'une molette d'or.

18 La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DU MANS, réunie *à celle des Graveurs.* — De sable, à un livre d'argent.

19



20

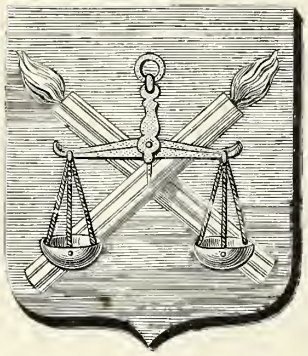


19. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE METZ. — De sinople, à un pal d'or, chargé d'un annelet de sinople.

20. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE NANTES, réunie *à celle des Relieurs.* — D'azur, à trois écussons d'argent rangés en fasce et accompagnés de deux livres ouverts d'or, l'un en chef et l'autre en pointe.

21

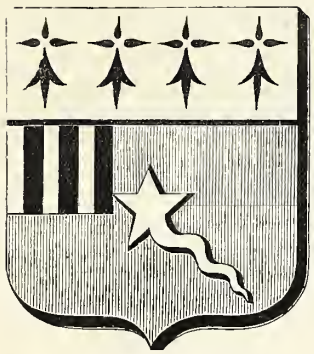
22



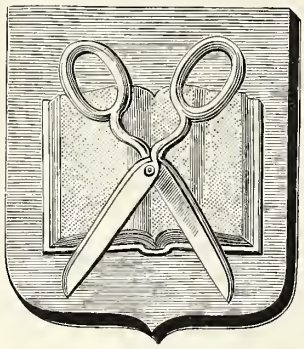
21. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES D'ORLÉANS. — D'azur, à un saint Jean Porte-Latine d'or sur une terrasse de même, le saint tenant de sa dextre une coupe d'où sort une couleuvre, le tout d'or.

22. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE QUIMPERLÉ, réunie *à celles des Chandeliers-Ciriers, des Épiciers-Droguistes et des Vitriers.* — D'azur, à deux flambeaux d'argent allumés de gueules et passés en sautoir, et une paire de balances d'or brochant sur le tout.

23



24

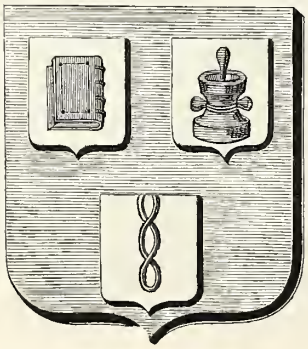


23. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE RENNES. — De guenles, à une comète chevelée d'argent en bande, au quartier palé d'argent et de sable de six pièces et au chef d'argent, chargé de quatre mouchetures d'hermine.

24. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE RIOM, réunie *à celle des Tailleurs d'habits.* — D'azur, à un livre ouvert d'or et une paire de ciseaux ouverts d'argent, posés en chevron, brochant snr le tout.

25

26



25. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE ROUEN. — De sable, à un livre ouvert d'argent, accompagné de trois fleurs de lis d'or, l'une en chef et les deux autres aux flancs.

26. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE SAINT-BRIEUC, réunie *à celles des Apothicaires et des Fillottiers.* — D'azur, à trois écussons d'argent posés deux et un, le 1 chargé d'un livre fermé de gueules, le 2 d'un mortier de même garni de son pilon d'azur, et le 3 d'un écheveau de fil de gueules, lié et suspendu en chef.

27. La Communauté des IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE SAINTES. — De gueules, à un saint Jean l'Évangeliste d'argent.

A Chartres, la Communauté des Libraires était réunie à celle des Écrivains (voy., plus haut, fol. XXIX, bannière n° 4). — Ceux de Coutances étaient réunis aux Orfévres, aux Pintiers et aux Sabotiers; leur bannière était « d'or, à une anille d'azur, parti d'argent, à un croissant de sable » (voy. ORFÉVRERIE, fol. XXXIII, bannière n° 36). — Ceux de Fougères, ainsi que nous l'avons déjà dit, étaient réunis aux Papetiers, aux Orfévres, aux Pintiers et aux Potiers; ils portaient « d'or, à deux chandeliers d'église d'argent, passés en sautoir, accompagnés en chef d'un livre ouvert d'or; aux flancs, de deux écussons d'argent, et en pointe, d'un pot couvert de même » (voy. ORFÉVRERIE, fol. XXXIII v°, bannière n° 46). — A Landernau, les Libraires étaient réunis aux Orfévres et aux Vitriers; leur bannière était « d'or, à un marteau de sable, au chef d'azur chargé d'un livre d'argent » (voy. ORFÉVRERIE, fol. XXXIII v°, bannière n° 54). — La Communauté des Imprimeurs-Libraires de Maringues portait « de sable, à un livre ouvert d'or et bordé de gueules. » — Celle des Imprimeurs-Libraires de Paris portait « d'azur, à un livre ouvert d'argent, accompagné de trois fleurs de lis d'or, deux en chef et une en pointe. » — A Poitiers, les Imprimeurs-Libraires portaient « d'azur, à une presse d'imprimerie d'or. » — Ceux de Sisteron étaient réunis aux Hôteliers, aux Boulangers et aux Droguistes; ils portaient, comme ceux de Saintes, « de gueules, à un saint Jean l'Évangéliste d'or. » — A Soissons, ainsi qu'on l'a vu plus haut (fol. XXIX v°, bannière n° 8), les Libraires étaient réunis aux Écrivains. — Ceux de Tours portaient « d'azur, à un livre ouvert d'argent, accosté de deux fleurs de lis d'or. » — Enfin les Imprimeurs-Libraires de Vannes portaient « d'azur, à un saint Jean l'Évangéliste d'or. »

F. S.

MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES DU 15e ET DU 16e SIÈCLE,

REPRODUITES EN FAC-SIMILE DANS LES PLANCHES SUIVANTES.

NOTA. Nous ajoutons ordinairement au nom de chaque Imprimeur ou Libraire la date de l'édition à laquelle nous avons emprunté sa marque.

INDEX.

PLANCHE A.

N° 1. *Rébus* tiré des *Heures de Nostredame,* imprimées pour Guillaume Godart, libr. à Paris, en 1513.
2. Antoine Caillaut, impr. à Paris, en 1487.
3. Colard Mansion, impr. à Bruges, en 1477.
4. Arnoul et Charles. Les Angeliers frères, libr. à Paris, en 1541.
5. Geoffroy Tory, libr. et impr. à Paris, en 1531.
6. Math. Husz, impr. à Lyon, en 1488.
7. Gillet Couteau, libr. et impr. à Paris, en 1520.
8. Michel Fezendat, lib. et impr. à Paris, en 1551.

PLANCHE B.

N° 9. Pierre Bellesculée et Josses, impr. à Rennes, en 1484.
10. Guillaume Le Talleur, impr. à Rouen, en 1487.
11. Jehan Lecoq, impr. à Troyes, en 1509.
12. Martin Morin, impr. à Rouen, en 1484.

N° 13. Titre du *Liber Chronicarum*, imprimé par Ant. Koberger, à Nuremberg, en 1493.
14. Jehan Bellot, impr. à Genève, en 1497.

PLANCHE C.

N° 15. Simon Vostre, libr. à Paris, en 1501.
16. Antoine Vérard, libr. à Paris, en 1498.
17 et 18. Séb. Gryphe, impr. à Lyon, en 1529.
19. Galliot Du Pré, lib. à Paris, en 1526.
20. Macé Bonhomme, libr. et impr. à Lyon, en 1558.

PLANCHE D.

N° 21. Théod. Rihel, impr. à Srasbourg, en 1574.
22. Jehan Trepperel, libr. et impr. à Paris, en 1550.
23. Jean Bouyer et Guill. Bouchet, libr. et impr. à Paris, vers 1490.
24. Robert Estienne, libr. et impr. à Paris, en 1545.
25. Simon de Colines, libr. et impr. à Paris, en 1528.

PLANCHE E.

N° 26. Étienne Dolet, libr. et impr. à Lyon, en 1540.
27. Gilles Corrozet, libr. à Paris, en 1539.
28. Berthold Remboldt, libr. et impr. à Paris, en 1494.
29. Thielmann Kerver, libr. et impr. à Paris, en 1497.
30. Guill. Balsarin, libr. et impr. à Lyon, en 1503.
31. Philippe Lenoir, libr. et impr. à Paris, en 1536.

PLANCHE F.

N° 32. Jehan Denis, libr. à Paris, en 1530.
33. Wynkin de Worde, impr. à Londres, en 1530.
34. François Juste, libr. à Lyon, en 1535.
35. Galliot Du Pré, impr. à Paris, en 1530.
36. Pierre Vidoue, impr. à Paris, en 1530.
N° 37. Jehan Lambert, libr. et impr. à Paris, vers 1500.
38. Gérard Leeu, impr. à Gouwe, en 1482.
39. Guy Marchant, libr. et impr. à Paris, en 1497.

PLANCHE G.

N° 40. Robinet Macé, libr. à Rouen, vers 1500.
41. J. Caluez, impr. à Tréguier, en 1499.
42. Denis de Harsy, impr. à Lyon, en 1544.
N° 43. Pierre Gromors, impr. à Paris, en 1521.
44. Jacques Nyverd, libr. et impr. à Paris, en 1530.
45. Denis Janot, libr. et impr. à Paris, vers 1520.
46. Martin Lempereur, impr. à Anvers, en 1529.

PLANCHE H.

N° 47. Jehan Du Pré, libr. et impr. à Paris, vers 1490.
48. Gérard Leeu, impr. à Anvers, en 1503.
49. Mathieu Vivian, impr. à Orléans, en 1490.
50. Berthold Remboldt, libr. et impr. à Paris, en 1494.

PLANCHE I.

N° 51. Jehan Treschel, impr. à Lyon, en 1489.
52. Jacques Vivian, impr. à Genève, en 1522.
53. Marque inconnue, sur une édit. goth. s. d. du *Desbat du vin et de l'eau.*
54. Jehan de Tournes, libr. et impr. à Lyon, en 1544.
55. Marque inconnue, sur une édit. du *Floret*, impr. à Rennes, en 1485.
56. Laurens Hyllaire, libr. à Lyon, en 1528.
57. Gautier Lud, impr. à St-Dié, en 1507.
58. Jehan de Channey, impr. à Avignon, en 1520.
59. Richard Macé, lib. à Rouen, en 1525.

PLANCHE J.

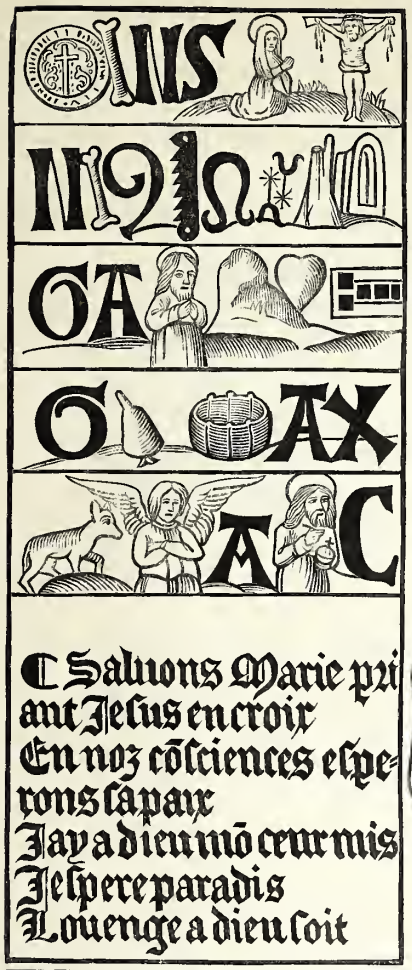
N° 60. Alain Lotrian, libr. à Paris, en 1520.
61. Pringent Calvarin, libr. et impr. à Paris, en 1550.
62. Regnault Chauldière, libr. à Paris, en 1550.
63. Martin Boullion, libr. à Lyon, vers 1520.
64. Jehan Burges le jeune, libr. à Rouen, en 1521.
65. Pierre de Sainte-Lucie, dit le Prince, impr. à Lyon, vers 1520.

PLANCHE K.

N° 66. Jacques de Liesveldt, impr. à Anvers, en 1544.
67. Guill. Morel, libr. et impr. à Paris, en 1558.
68. Jehan Palier, dit Marchant, impr. à Metz, en 1543.
69. Guill. Cordier, impr. à Binch, en 1545.
70. Benoît Bounyn, impr. à Lyon, en 1525.
71. Pierre Jacobi, impr. à St-Nicolas-du-Port, en 1521.

F. S.

1

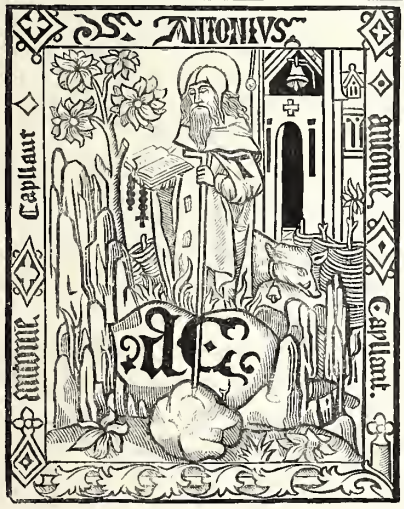


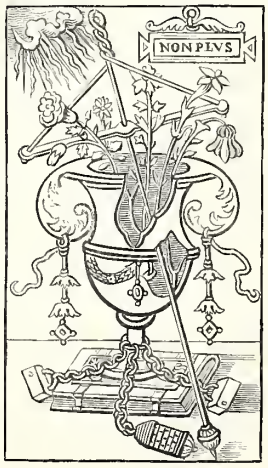
3 et 4

6

7

2





NE LA MORT,

NE LE VENIN.

8

A. Rivaud del. 5 Bisson et Cottard exc.

MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

F. Seré direxit.

9

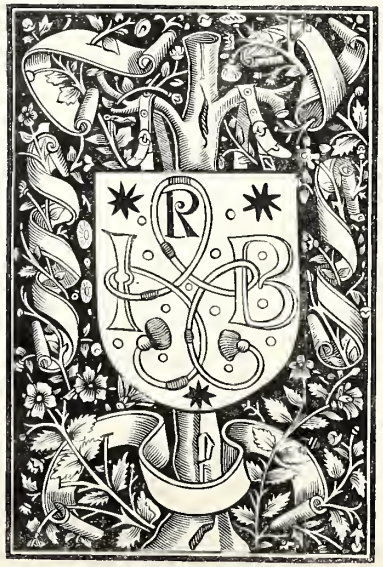
11

13

10

12

14



A. Rivaud del.

Bisson et Cottard exc

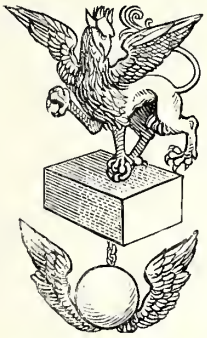
MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

F. Seré direxit.

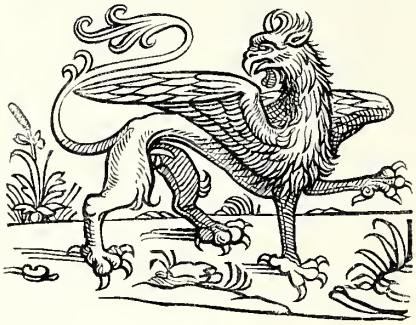
15

16

17



18



19

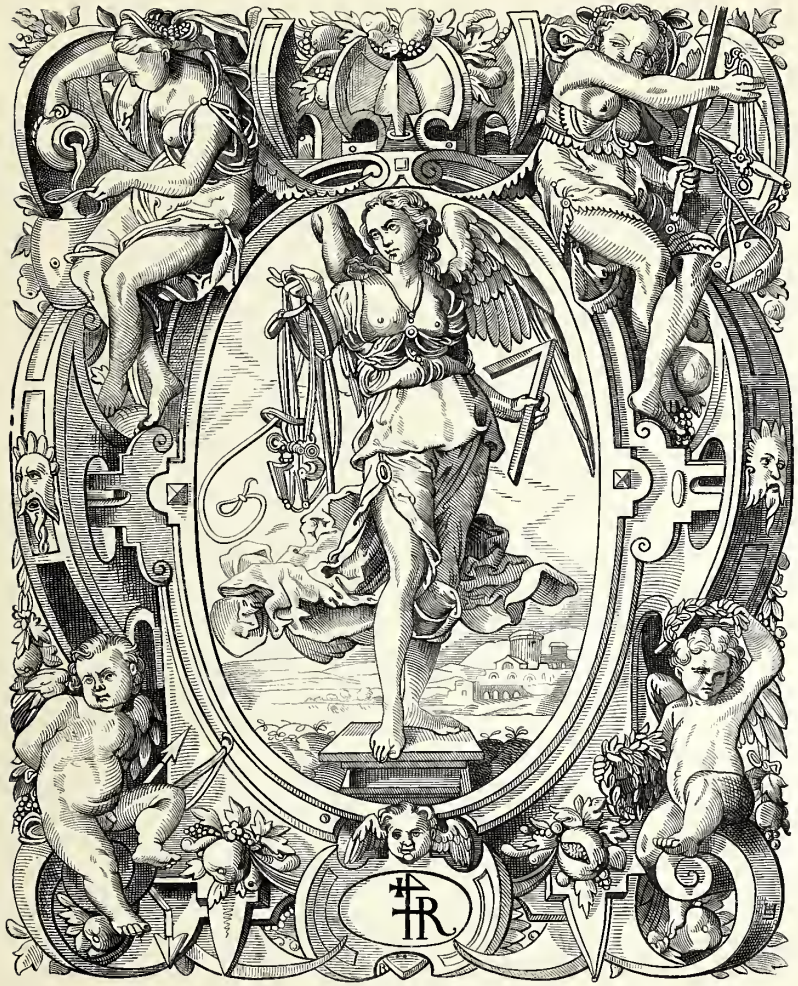
20

A. Rivaud del. Bisson et Cottard exc.

MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES

F. Sere fiexit

21



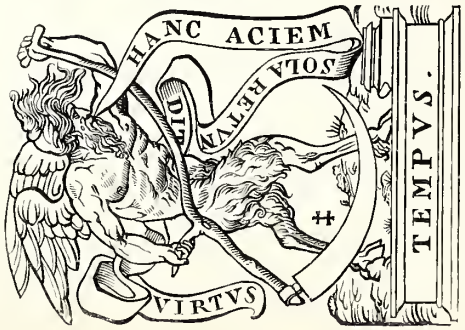
A. Rivaud del.

22

23

24

25



Bisson et Cottard exc.

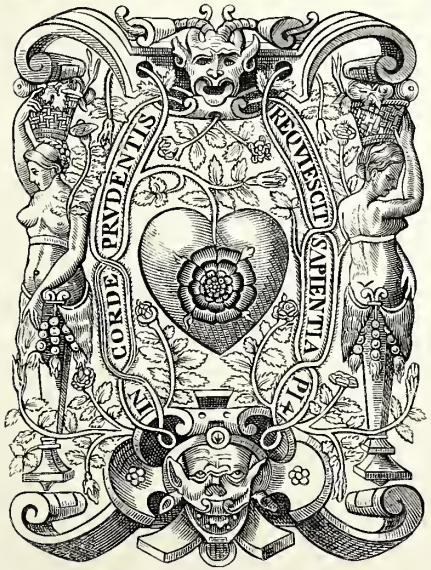
MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES

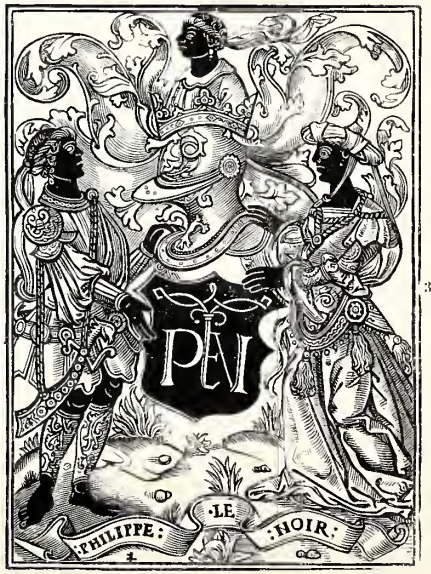
F. Sere direxit.

26

30

27





31

A. Rivaud del. 29 Bisson et Cottard ex.

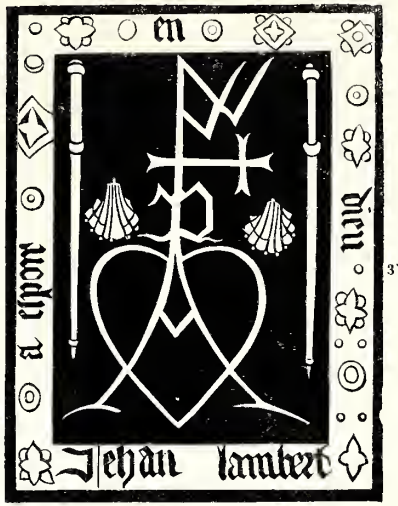
MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

F. Sere direxit

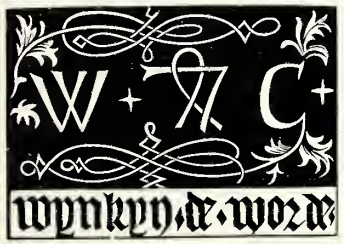
32

35 et 36

37

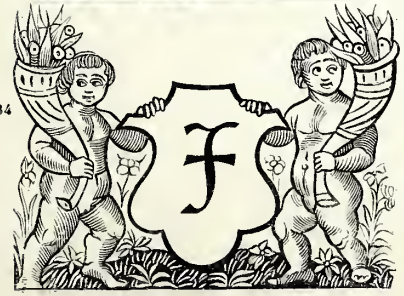


33

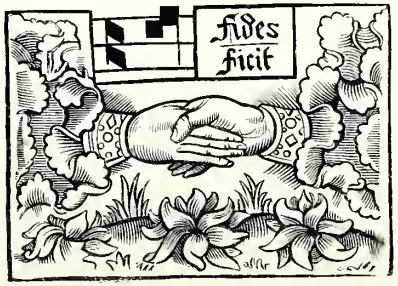


38

34



39



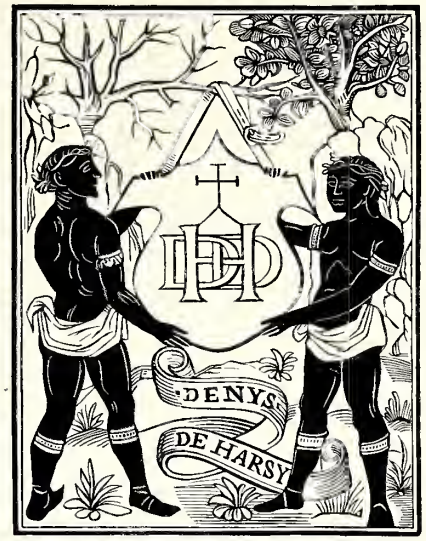
A. Rivaud del.

Bisson et Cottard exc.

MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

F. Seré direxit.

40



42

43

46

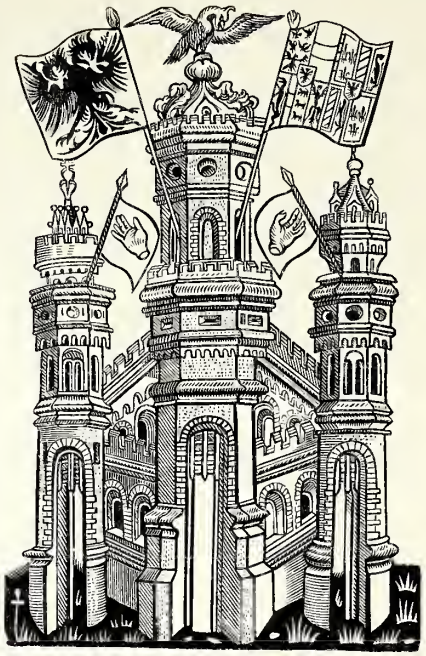
A. Rivaud del. 44 45 Bisson et Cottard exc.

MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

F. Seré direxit.

47

48



49

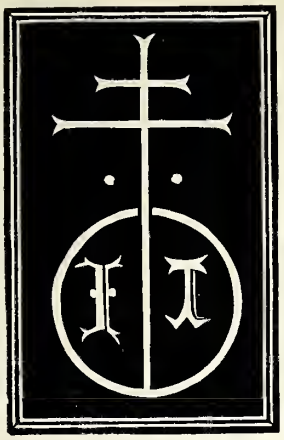
50

A. Rivaud del. Bisson et Cottard exc

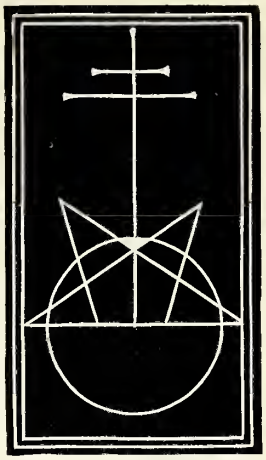
MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

F. Sere direxit.

51



52



53

54

55 et 56

57

58

59

A. Rivaud del. Bisson et Cottard ex.

MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES

F. Seré direxit.

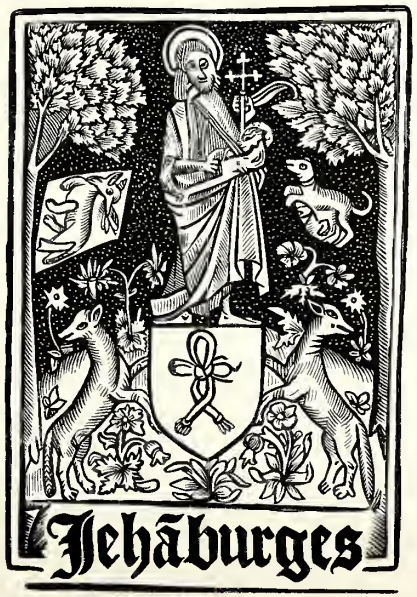
60

61

62

63

A. Rivaud del.



64

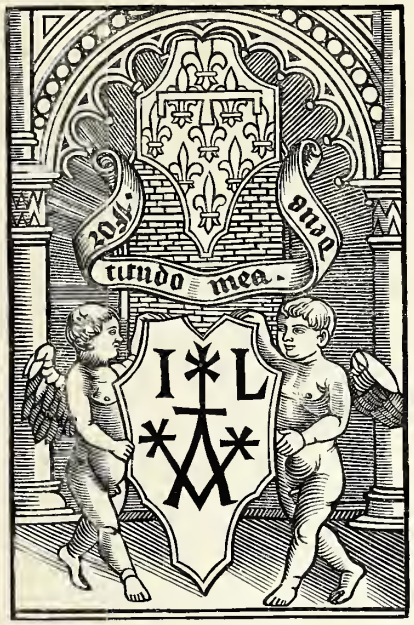
65

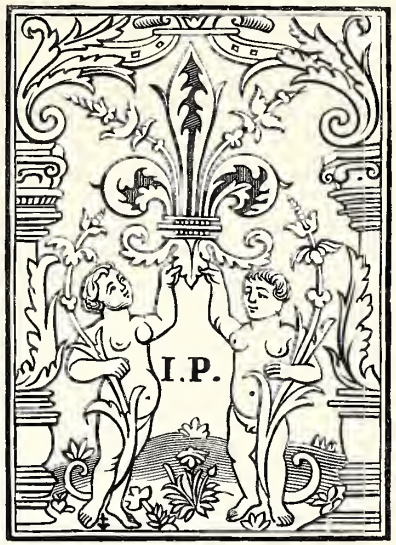
Bisson et Cottard exc.

MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

F. Seré direxit.

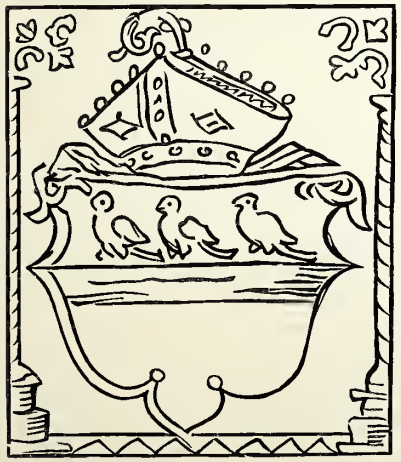
66





68

69



A. Rivaud del.

70

71

Bisson et Cottard exc.

MARQUES DES PRINCIPAUX IMPRIMEURS ET LIBRAIRES.

F. Seré direxit.

RELIURE.

Dès que les anciens eurent fait des livres carrés, qui leur étaient plus commodes à lire que les volumes roulés, la Reliure, c'est-à-dire l'art de réunir les feuillets, cousus ou collés (*ligati*) dans un dos mobile, entre deux planches de bois, d'ivoire, de métal ou de cuir, la Reliure fut inventée. Cette Reliure primitive, qui n'avait d'abord d'autre objet que de conserver les livres ni d'autre mérite que sa grossière solidité, ne tarda pas à se couvrir d'ornements et à se mettre ainsi en rapport avec le luxe de la civilisation grecque et romaine. On ne se contentait pas d'ajouter de chaque côté du volume un ais de cèdre ou de chêne, sur lequel on écrivait le titre du livre (car ce volume était couché à plat dans les rayons d'une bibliothèque), mais, si le livre était précieux, on étendait un morceau de cuir sur la tranche pour la préserver de la poussière, et l'on serrait le volume avec une courroie qui l'entourait plusieurs fois. Ces courroies s'appelaient *offendices;* elles furent bientôt remplacées par des fermoirs qu'on nommait *unci* et *hamuli*. Ce n'était pas encore assez en certains cas : le volume était enveloppé d'une étoffe épaisse et même enfermé dans un étui de peau ou de bois. Tels furent les travaux des relieurs dans l'antiquité.

Il y avait alors comme aujourd'hui de bons et de mauvais relieurs. Cicéron, dans ses lettres à Atticus, lui demande deux de ses esclaves qui passaient pour de très-habiles ouvriers en ce genre (*ligatores librorum*). La Reliure n'était pas encore un art fort répandu, parce que les livres carrés, malgré la commodité de leur format, n'avaient point détrôné les rouleaux. Mais on voit, dans la *Notitia dignitatum imperii*, écrite vers 450, que cet art accessoire avait déjà fait un pas immense, puisque certains officiers de l'empire d'Orient portaient, dans les cérémonies publiques, de grands livres carrés renfermant les instructions de l'empereur pour l'administration des provinces, et ces livres étaient reliés, couverts en cuir vert, rouge, bleu ou jaune, fermés par des courroies ou par des crochets, et ornés de petites verges d'or horizontales ou en losange, avec le por-

trait de l'empereur peint ou doré sur les plats. La Reliure se nommait φελλος chez les Grecs, d'après le lexique d'Hésychius, et φελλας, selon Suidas. Dès le cinquième siècle de l'ère chrétienne, les relieurs avaient recours aux orfévres et aux lapidaires, qui se chargeaient de la décoration et de l'enrichissement de tous les meubles à l'usage des palais et des églises. « Les livres sont revêtus de pierres précieuses, s'écriait saint Jérôme, et le Christ nu meurt devant la porte de son temple! » Zonare raconte, dans ses *Annales* (livre XIV, ch. VII), que Bélisaire trouva dans le trésor de Gelimer, roi des Vandales, les livres des Évangiles, « reluisants d'or et ornés de toutes sortes de pierres précieuses. » C'est une reliure analogue, que porte encore l'évangéliaire grec, donné à la basilique de Monza par Théodolinde, reine des Lombards, cinquante ou soixante ans après la mort de Bélisaire; cette couverture de livre, la plus ancienne de toutes celles qui sont venues jusqu'à nous, se compose de deux plaques d'or enrichies de pierres de couleur et de camées antiques.

Ces reliures d'orfévrerie furent réservées pour les livres saints, surtout pour les Évangiles, et on les appliquait encore au même usage dans le quatorzième siècle; elles changèrent seulement de style et d'ornementation, à mesure que l'art byzantin subissait les transformations de l'art gothique. Mais, dès le sixième siècle, la Reliure employait des matières moins riches, qui n'exigeaient pas le concours de l'orfévre. Cassiodore, dans son monastère de Viviers où il faisait transcrire par ses moines beaucoup de livres destinés à la bibliothèque du couvent, avait formé lui-même d'excellents relieurs, auxquels il fournissait des dessins variés, pour l'enjolivement de leurs reliures : ces dessins étaient sans doute exécutés en nielles sur le métal, en sculpture sur le bois, en estampage ou en gaufrage sur le cuivre. On connaît encore, du sixième ou du septième siècle, une reliure qui pourrait bien avoir été restaurée et modifiée depuis. C'est l'exemplaire des célèbres Pandectes de Justinien, conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence : ces deux volumes in-folio sont reliés avec des tablettes de bois, couvertes de velours rouge et garnies d'ornements d'argent sur les plats et aux angles.

Si, dans les trésors des églises, des abbayes et des palais, on gardait comme des reliques quelques manuscrits revêtus d'or, d'argent ou de cuivre artistement travaillé; si la beauté et la rareté de ces manuscrits, offerts en don la plupart, avaient justifié quelquefois la richesse de leurs couvertures; les livres ordinaires arrivaient généralement, dans les bibliothèques, couverts en bois et en peau, et tous les livres étaient reliés, aussitôt après que le copiste, le rubricateur et l'enlumineur y avaient mis la dernière main. Du huitième au onzième siècle, nous trouvons plusieurs documents qui témoignent des soins que prenaient les moines pour entretenir les reliures de leurs bibliothèques. On se servait, à cet effet, de toutes sortes de peaux de bêtes domestiques ou sauvages. On usait même de peaux de phoque et de peaux de requin, dans les contrées maritimes du Nord. Un diplôme de Charlemagne autorise l'abbé de Saint-Bertin à se procurer par la chasse les peaux nécessaires pour la Reliure des livres de

son abbaye. Geoffroi Martel, comte d'Anjou, ordonne vers 1050 que la dîme des cerfs et des biches, qu'on prendra dans l'île d'Oléron, soit affectée à l'abbaye qu'il avait fondée à Saintes et destinée à la Reliure des livres de cette abbaye (*ad librorum volsuras seu operturas*). Guillaume, comte de Nevers et d'Auxerre, envoie en 1136, à la Grande-Chartreuse de Grenoble, des cuirs de vache, pour la même destination. Mais il paraît que c'était la peau de truie qu'on employait de préférence à couvrir les livres.

Les reliures de luxe ont certainement été cause de la destruction d'une foule de précieux manuscrits; car ces reliures avaient de quoi tenter la convoitise des voleurs et des pillards. Aussi, dans le sac des villes et des monastères, ces belles couvertures d'or et d'argent, rehaussées de pierreries, étaient-elles souvent arrachées, brisées et fondues. Mais, en revanche, les reliures des Bibles et des Évangiles, ces reliures que la dévotion libérale des rois et des évêques se plaisait à rendre dignes de l'œuvre divine qu'elles couvraient, nous ont conservé un grand nombre de curieux monuments de l'art, qui eussent péri sans elles; les unes sont ornées d'intailles et de camées antiques, représentant des figures et des sujets fort intéressants pour l'archéologie grecques et romaine; les autres sont chargées de diptyques d'ivoire, aussi remarquables par le travail que par la composition qui appartient quelquefois à l'antiquité païenne. C'est ainsi que le fameux manuscrit de Sens, contenant la messe des Fous, notée en musique au douzième siècle, est relié entre deux plaques d'ivoire, sculpté en relief, qui peuvent remonter au quatrième siècle et qui représentent les fêtes de Bacchus. Toutes les grandes collections publiques, les bibliothèques et les musées de Paris, de Rome, de Vienne, de Londres, etc., montrent avec orgueil quelques-unes de ces rares et précieuses reliures que décorent des pierres gravées et des ivoires antiques.

L'histoire fait mention d'un grand nombre de beaux évangéliaires, écrits sur vélin pourpre en lettres d'or et d'argent, qui n'étaient pas moins remarquables par la magnificence de leurs reliures. La plupart appartiennent à l'époque de Charlemagne et de ses successeurs. L'évangéliaire de saint Riquier, donné à cette abbaye par Charlemagne lui-même en 793, était couvert de plaques d'argent et orné d'or et de gemmes (*cum tabulis argenteis, auro et lapidibus pretiosis mirifice paratum*, dit la chronique d'Hariulfe). L'évangéliaire de l'abbaye de Saint-Maximin de Trèves, provenant d'Ada, fille de Pépin et sœur de Charlemagne, avait, sur la couverture toute resplendissante de pierres précieuses, une grande agate gravée, large de cinq pouces et haute de quatre, représentant Ada, l'empereur et ses fils. (*Codex Evangeliorum operimento perquam eleganti quod gemma variis emblematis, atque parergis, nitet affabrè factis*, dit Mabillon, dans ses *Ann. Bened.*) On ne sait ce qu'est devenu ce vénérable monument de la Reliure du huitième siècle, que les deux voyageurs bénédictins Martenne et Durand, eurent l'occasion de voir en 1724. L'évangéliaire que Louis-le-Débonnaire avait donné à l'abbaye Saint-Médard de Soissons et que Martenne et Durand trouvèrent encore dans le trésor de cette abbaye, était couvert, disent-ils, « d'un très-beau filagramme (*sic*) de

vermeil doré que l'abbé Ingran fit exécuter en 1169. » Un autre évangéliaire, du même temps, écrit aussi en lettres d'or et relié en ivoire historié, se voyait aussi, en 1727, au couvent de Hautvillers, près d'Épernay; ce beau manuscrit portait pour épigraphe ces deux vers latins en l'honneur du scribe et du relieur :

Hunc auro interius Christi ornavit amicus,
Atque ebore exterius pulchrè decompsit opimus.

Louis-le-Débonnaire, à l'exemple de son père Charlemagne, offrait volontiers en don, aux maisons religieuses et aux grands dignitaires de l'Église, des évangéliaires splendidement reliés. Celui qu'il envoya au pape Étienne, qui l'avait sacré, était couvert de lames d'or, selon Thegan : *Textum sacrorum Evangeliorum aureis caracteribus exaratum, laminisque metalli ejusdem absque admixtione cujusque materiei inclusum.*

Quelquefois ces couvertures d'orfévrerie étaient enveloppées dans des étoffes de soie ou de brocart, dans des tapisseries à personnages, tissues en or et en argent; quelquefois aussi, comme par réminiscence d'un usage de l'antiquité, que l'Orient n'abandonna jamais, le livre, relié en métal ou en ivoire ou en bois *insculpté*, était enfermé dans une boîte non moins riche que la reliure qu'elle devait protéger. Nous voyons l'empereur Michel faire présent d'un coffre de cette espèce à Pierre, abbé de Nonantola, qui avait été chargé d'une mission auprès de lui à Constantinople (*capsam Evangelii totam auream, et pretiosis ornatam lapidibus,* disent les *Annales bénédictines*). Les Heures de Charlemagne qu'on voit aujourd'hui dans la Bibliothèque du Louvre n'ont pas conservé leur *petit coffre d'argent doré*, sur lequel étaient *relevés* les mystères de la Passion, et que Catel a décrit dans son *Histoire des comtes de Toulouse,* tel qu'il l'avait vu en 1620 dans le trésor de Saint-Sernin. On citerait un grand nombre de ces célèbres manuscrits historiques qui ont perdu également leur reliure primitive; on citerait de même plusieurs couvertures précieuses de livres, qui ont survécu aux manuscrits qu'elles revêtaient autrefois.

Ce n'étaient pas cependant ces reliures *orfevrées* qu'on enchaînait dans les églises : elles n'eussent pas été en sûreté sous la main du premier venu. On les serrait, au contraire, dans les trésors, avec les reliques et les parements d'autel. Les livres qu'on attachait avec des chaînes de fer ou de cuivre, scellées dans le mur des églises, étaient reliés en bois massif avec des coins et des bordures de métal : on les appelait *catenati* (enchaînés). C'étaient aussi des bibles, des évangéliaires et des missels, qu'un legs pieux mettait à la disposition des fidèles. On enchaînait de la même manière les livres dans certaines bibliothèques, au Moyen Age, et les reliures épaisses et ferrées de quelques-uns, qui sont venus jusqu'à nous avec leur ancienne couverture, portent encore l'anneau dans lequel roulait la chaîne fixée au pupitre.

Parmi les plus belles reliures qu'on exécutait pour les églises aux onzième et douzième siècles, il ne faut pas omettre celles en cuivre émaillé. L'art de l'émailleur, qui semblait avoir été inventé pour suppléer à l'absence des métaux précieux, s'exerça

complaisamment sur les couvertures de livres. Il suffira de citer deux de ces monuments, qui nous montrent ce qu'était l'émaillerie française et étrangère dans ses rapports avec la Reliure. Le Musée de Cluny possède deux plaques d'émail incrusté de Limoges, qui ornaient sans doute la couverture d'un livre : l'une a pour sujet l'Adoration des mages, l'autre représente le moine Étienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont, conversant avec saint Nicolas. Cette inscription seule assigne à ces émaux la date du douzième siècle : † NICOLAS ERT PARLA A MONE TEVE DE MURET. La cathédrale de Milan conserve dans son trésor une couverture de livre émaillée, encore plus ancienne et beaucoup plus riche : selon la tradition, ce serait un présent fait par l'archevêque Aribert à son église, et ce présent remonterait à l'année 1020. Cette couverture de livre, haute de 43 centimètres sur 36 de largeur, est revêtue à profusion d'émaux incrustés, avec des entourages et des ornements en cabochons de couleur. Dusommerard nous fait connaître la disposition de ces émaux : « Aux quatre angles, les figures symboliques des évangélistes; dans le haut, le Christ dans le *vesica piscis*, tel qu'on le trouve depuis le onzième siècle, surtout dans les tympans de nos églises; au milieu, le Christ sur la croix; d'un côté, la Vierge; de l'autre, saint Jean, dans des médaillons incrustés; plus bas, en pendants, deux soldats armés de lances, avec ces inscriptions : à l'un, *servi;* à l'autre, *latro;* enfin, cinq médaillons de forme carrée, placés de manière à former pendants et contenant des compositions religieuses à plusieurs figures, entourées d'inscriptions écrites verticalement. »

Mais, comme nous l'avons déjà dit, ce n'était là que des travaux d'émailleurs, d'orfévres, d'imagiers et de fermailleurs. Les relieurs, proprement dits, *lieurs de livres* ou *lieeurs*, liaient ensemble les feuillets des livres et les endossaient entre deux planches, qu'ils revêtaient ensuite de cuir, ou de peau, ou d'étoffe, ou de parchemin. On y ajoutait tantôt des courroies, tantôt des *fermaux* de métal, tantôt des agrafes, qui avaient pour objet de tenir le volume bien fermé et de préserver du contact de l'air son texte et ses ornements calligraphiques. Il n'y avait que dix-sept de ces *lieurs de livres*, à Paris, lorsque fut levée la taille de l'année 1292. Ces relieurs, de même que les écrivains et les libraires, dépendaient de l'Université, qui avait l'œil ouvert sur leurs travaux, et qui les faisait surveiller par quatre relieurs jurés, qu'elle comptait au nombre de ses *suppôts*, et qui furent réduits à deux par ordonnance de Charles VIII. Un seul relieur était en dehors de la juridiction universitaire, et cela se comprend d'autant mieux que ce relieur, nommé à titre d'office près de la Chambre des comptes, ne devait pas savoir lire ni écrire. Étienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, avait avancé ce fait singulier, qui ne paraissait pas trop digne de foi, mais on vient d'en trouver la preuve dans les registres de la Chambre des comptes. Le lundi 30 juillet 1492, Guillaume Ogier fut reçu *relieur des comptes, livres et registres de la Chambre*, à la place d'Eustace d'Angonville décédé : « Il a dit et affirmé par serment qu'il ne scet lire ne escrire, ce que le relieur de ladite Chambre ne doit savoir. » Dans toutes les *montres* ou processions de l'Université de Paris, les relieurs avaient rang après les

libraires. Ces relieurs ne fabriquaient certainement que des reliures communes en bois et en parchemin. Un des Dialogues de Mathurin Cordier (liv. II, dial. IX) nous autorise à croire que les écoliers reliaient eux-mêmes leurs livres et leurs cahiers : « Reliez-moi ce papier? dit Viglonus à Angelin. — Pourquoi m'en priez-vous? répond Angelin; ce n'est pas là mon métier. — Mais vous ne refusez pas d'en relier à d'autres? — Combien avez-vous de feuilles? — Huit, mais elles sont déjà pliées; il reste seulement à les coudre et à les couvrir de parchemin. » Ces Dialogues, écrits en latin, avaient cours dans les colléges à la fin du quinzième siècle.

En général, partout où l'on copiait, où l'on enluminait des manuscrits, on savait aussi les relier, car la Reliure était une des trois opérations qui composaient le travail des scribes. Les moines Goderan et Ernesten, ayant employé quatre ans à parfaire les deux volumes d'une Bible, achevée en 1097, dans le monastère de Stavelot en Flandre, y mirent cette inscription : *In omnia suâ procuratione, hoc est scripturâ, illuminatione, ligaturâ, uno eodemque anno perfecti sunt ambo codices.* La plupart de ces reliures monastiques étaient faites en peau de truie ou en cuir de cerf. On rencontre souvent dans les comptes relatifs à l'entretien des bibliothèques: *pro corio cervi.* Chaque couvent avait des relieurs parmi ses religieux. Tritheim, abbé de Spanheim au quinzième siècle, ne les oublie pas dans l'énumération qu'il fait des divers emplois calligraphiques de ses moines : « Que celui-là, dit-il, colle les feuilles et relie les livres avec des tablettes de bois. Vous, préparez ces tablettes; vous, apprêtez le cuir; vous, les lames de métal qui doivent orner la Reliure. » Ces lames de métal, ces coins, ces clous, ces fermoirs, qui garnissaient les deux ais de bois de la couverture, rendaient le livre si pesant, que, pour le feuilleter avec facilité, on le plaçait sur un de ces lutrins ou pupitres tournants qui pouvaient recevoir plusieurs volumes à la fois et les présenter ouverts tour à tour au lecteur. Pétrarque avait fait relier, avec ce luxe de solidité, les Épîtres de Cicéron transcrites de sa main, et comme il les lisait sans cesse, ce lourd volume tombait souvent et lui meurtrissait la jambe gauche, de telle sorte qu'il faillit la perdre et fut menacé de l'amputation. On voit encore à la Bibliothèque laurentienne de Florence ce manuscrit relié en bois avec des coins et des fermoirs de cuivre.

On ne peut douter que les croisades n'aient amené un progrès dans l'art de la Reliure en Europe. La Reliure avait atteint un degré de perfection extraordinaire chez les Arabes, qui, dès les temps les plus reculés, savaient préparer les peaux, les parfumer, les teindre et les dorer. Presque tout le *cordouan* ou maroquin, qui s'employait en France, venait d'outre-mer plutôt que de l'Espagne. Les Arabes, comme les Orientaux, connaissaient la véritable Reliure, non pas les couvertures de livres en orfévrerie niellée, gemmée ou émaillée, mais les couvertures en cuir à empreintes dorées et argentées; ces couvertures qui, en s'ouvrant, prenaient le nom d'*alæ*, à cause de leur analogie avec les ailes d'un oiseau à riche plumage. C'étaient là les reliures ordinaires des livres de Bibliothèque, dans tout l'Orient. Aussi, quand la Bibliothèque des

califes au Caire fut pillée par les Turcs au onzième siècle, une partie des livres, qu'on transportait à Alexandrie, étant tombée entre les mains d'une tribu berbère, les esclaves de cette tribu détachaient les couvertures, pour s'en faire des souliers. Les croisés rapportèrent donc, de leurs expéditions à Constantinople, en Palestine et en Égypte, quelques manuscrits orientaux couverts de maroquin ou d'étoffes précieuses, et les relieurs européens ne manquèrent pas de mettre à profit ces brillants modèles.

D'ailleurs, la révolution littéraire, qui s'opérait dans la formation des bibliothèques royales et princières, devait aussi produire une espèce de révolution dans la Reliure. Ces bibliothèques se composaient de livres écrits en langue vulgaire, surtout d'histoires, de romans et de poésies, qui succédaient aux Bibles, aux Pères de l'Église, aux traités de théologie et de scolastique des bibliothèques abbatiales. Les livres d'amour et de chevalerie faisaient les délices de la noblesse qui devenait plus polie et plus galante : il fallait donc que ces livres n'écorchassent pas les mains délicates, entre lesquelles ils passaient et repassaient à toute heure du jour et de la nuit. On les couvrit de velours, de soie et de laine, sans renoncer toutefois aux ornements d'orfévrerie, qui furent seulement plus légers et mieux travaillés. On avait, d'ailleurs, songé à diminuer le poids des volumes; à côté du solennel format in-folio, d'autres formats plus commodes, les différents in-quarto, principalement, s'échelonnaient sur les rayons des *librairies* françaises; les livres étaient écrits sur un vélin mince et brillant; et déjà le papier de chiffon, d'invention récente, ouvrait une ère nouvelle pour les bibliothèques comme pour la Reliure. Cependant deux siècles s'écoulèrent encore, avant que les couvertures en carton eussent totalement fait disparaître les couvertures en bois.

C'est dans les inventaires, dans les comptes, dans les archives des rois et des princes, qu'il faut chercher l'histoire de la Reliure aux quatorzième et quinzième siècles. Les Bibles, les Évangiles, les livres d'église prennent toujours un vêtement d'or et d'argent, que leur donnent l'orfévre, l'émailleur et l'imagier; ainsi, l'inventaire de Charles VI, en 1399, nous montre des missels, dont *les aiz sont d'argent dorez à ymages enlevez* (exécutées au repoussé) et des bréviaires *couverts de veluiau* (velours) *brodé à fleurs de lys, dont les fermouers sont esmaillez aux armes de France*, etc. Nous trouverons jusqu'au seizième siècle cette orfévrerie appliquée à la Reliure; témoin la couverture d'un livre d'heures exécutée en or massif par Benvenuto Cellini sur l'ordre du pape Paul III, qui destinait ce livre à Charles Quint. Mais la Reliure des *livres de chambre* ne variait guère que dans la qualité et la nuance de l'étoffe : quant aux clous de métal qui brodaient les plats, ils préservaient du frottement cette étoffe qu'on renouvelait rarement, et les fermoirs avaient pour objet spécial de remettre en presse le vélin qui gonflait et se dilatait au contact de l'air chaud ou humide. Pour certains manuscrits précieux et rares, dont la couverture ne demandait pas moins de soins que l'intérieur du volume, on faisait encore usage d'enveloppes ou de poches en étoffe, en peau ou en toile, qui s'étaient appelées dans l'antiquité *camisæ*, *manutergiæ*, et qui conservent ce nom chez

les écrivains du Moyen Age. C'est une *chemise* de cette espèce, que portent les Heures de saint Louis, enveloppées dans un morceau de *sandal* rouge, étoffe de soie peluchée. (Bibliothèque Nationale de Paris.)

Les magnifiques Bibliothèques des ducs de Bourgogne et des ducs d'Orléans, en partie détruites, en partie disséminées dans les grandes collections publiques de la France et de l'étranger, présentent toutes les variétés de la Reliure aux quatorzième et quinzième siècles. Nous y voyons des livres couverts en *veloux* et *veluiau* (velours), en satin, en damas, en drap de soie, en cuir de couleur, en *peau vermeille*, en parchemin, etc.; les couvertures d'étoffe sont brodées en or et en perles; la plupart sont sursemées de *cloans* ou clous dorés et garnies de *fermouers* ou *fermaux*, dont le nombre s'élevait jusqu'à quatre par volume. Ces fermoirs en or, en vermeil, en argent, en cuivre, en fer ou en laiton, niellés, émaillés ou *engravés*, ont les armoiries du premier propriétaire du livre ou du nouveau possesseur qui l'a fait relier à ses armes. Souvent les fermoirs sont remplacés par des *mordans* ou agrafes qui s'attachent à des *pipes* ou boutons de métal. Il y a des *tuyaux* d'or et des *enseignes* de soie, pour tourner ou marquer les feuillets. La couleur des cuirs et des étoffes paraît avoir parfois quelque analogie avec le sujet de l'ouvrage : les livres de piété sont généralement habillés de noir. Les plus beaux manuscrits ont naturellement les plus belles reliures : quelques-uns pourtant, couverts en parchemin, semblent attendre une couverture plus digne d'eux.

Voici, d'après les inventaires de ces deux célèbres Bibliothèques, la description de plusieurs reliures de prix.

Chez les duc de Bourgogne, Philippe-le-Hardi, Jean-sans-Peur et Philippe-le-Bon, un petit livre des *Évangiles* et des *Heures de la Croix* « a une couverture garnie d'or, LVIII perles grosses, en un estuy de camelot, à une grosse perle et un bouton de menues perles; — le roman de la *Moralité des hommes sur le ju des eschiers*, « couvert de drap de soye, et à florettes blanches et vermeilles, à cloans d'argent doré, sur tissus vert; » — un livret d'*Oraisons*, « couvert de cuir rouge, à clouans d'argent doré, et au pençoir des enseignes III perles et II mauvaises pierres, mis en une bourse vermeille; » — les livre des *Propriétez des choses*, « à fermaulx d'argent esmailliez de Prophètes, couvert de veluaul vermeil; » — « ung livre, dont les aiz sont couvertes de drap de veloux vermeil, fermant à deux fermillets d'argent doré, qui est le livre des *Ystoires de la terre d'Orient*, et y a sur ung chascun couvercles cinq gros clotz; » — « ung livre de Bocace, des *Cas des nobles*, couvert sur les aiz de velu vermeil et sur les aiz à chascun lez a cinq gros ballais, à fermaulz d'argent dorez, esmailleiez; » — un Psautier historié et enluminé, « garny de deux fermaulx d'argent, dorez, armoiez d'azur à une aigle d'or à deux testes, ongle de gueulles, auquel a ung tuyau d'argent doré pour tourner les feuillez à trois escussons desdites armes, couvert d'une chemise de veluyau vermeil, » etc.

Chez le duc d'Orléans, frère de Charles VI, au château de Blois : le livre de Végece,

de Chevalerie, « couvert de cuir rouge marqueté, à deux petis fermoers de cuivre; » — le livre de *Meliadus*, « couvert de veloux vert, à deux fermoers samblans d'argent dorés, esmaillés aux armes de Monseigneur; » — le livre des *Propriétez de toutes choses*, « couvert de veloux noir, à deux fermoers samblans d'argent dorés, esmailliés aux armes de Monseigneur; » — les Heures de Notre-Dame, « couvertes de cuir blanc, à trois petiz fermoers d'argent; » — le livre de Boèce, *de Consolation*, « couvert de soye ouvrée, à deux fermoers samblans d'argent, dorez, armoyés; — *La bataille et destruction de Troie*, en françois, « couvert de veloux noir, à deux fermoers d'argent blanc; » — une *Légende dorée*, « couverte de veloux noir, sans fermoers, » etc.

La comparaison de ces extraits des inventaires nous permet d'apprécier le caractère et la valeur des reliures dans les deux Bibliothèques. Les ducs de Bourgogne devaient être très-curieux de ces ornements extérieurs de leurs livres; le duc d'Orléans se préoccupait davantage du choix des ouvrages et beaucoup moins de leur couverture. D'ordinaire, les ducs de Bourgogne achetaient les livres tout reliés; ils les faisaient pourtant relier quelquefois : ainsi, en 1386, le duc Philippe-le-Hardi paye à Martin Lhuillier, libraire à Paris, seize francs (114 fr. 15 cent. de notre monnaie) « pour couvrir huit livres tout Romans et Bibles et tous autres livres, dont VI sont couvertz de cuirs en grains. » En 1388, le même libraire relie, nettoie, dore et couvre *en empreinte* un roman qui commence par *Ce nos dit*, et relie *en peau velue* le roman de *Merlin;* en 1393, le duc fait *recloer et appareiller* son roman de *Lancelot;* en 1398, un compte de relieur, qui s'élève à 50 fr. 2 sols (environ 362 fr. 45 cent.), est expliqué en ces termes : « Achat de fermeilles de cuivre, bourdons, cloux de Rouen, cloux de laiton et de cuivre, soye de plusieurs couleurs, pour faire chapiteaux, et cuir de vaches pour faire tirouers pour convertir en façon de livre. » Mais on voit, dans la plupart des comptes, que les livres étaient reliés au moment où ils entraient dans la biliothèque de Bourgogne, et que la Reliure avait été faite plus ou moins riche, selon la beauté, l'importance et l'usage de ces manuscrits, qui coûtaient des sommes considérables.

Dans la Bibliothèque du duc d'Orléans, les livres arrivaient souvent tout reliés; mais le duc faisait relier à son idée ceux qu'il achetait en mauvais état, comme son exemplaire de Virgile « couvert de vert plain moult caduque, » et ceux qu'il faisait écrire et enluminer par les artistes attachés à sa maison. Les comptes du château de Blois (Archives Joursanvault) nous apprennent que les enlumineurs, les orfévres et *broderesses* coopéraient à ces reliures. Le 19 septembre 1394, Pierre Blondel, orfévre, reçoit 12 livres 15 sols tournois, pour avoir *ouvré*, outre le scel d'argent du duc, « deux fermoers tous d'argent esmaillez pour mettre au livre de Boece; » le 15 janvier 1398, Emelot de Rubert, broderesse de Paris, reçoit 50 sols tournois, « pour avoir taillées et étoffées d'or et de soye deux couvertures de drap de Dampmas vert, l'une pour le Bréviaire et l'autre pour les Heures dudit seigneur, et fait quinze seignaux (*sinets*) et quatre paires de tirans d'or et de soye pour lesdiz livres. » Le 20 février 1401, Huguet Foubert, libraire et *enlumineur de livres* à Paris, reçoit 60 sols parisis, pour

avoir non-seulement enluminé d'or, d'azur et de vermillon deux petits livres destinés aux enfants du duc, mais encore « pour lieux avoir liez entre deux aiz, couvert de cuir de cordoan vermeil. » Les relieurs ordinaires du duc étaient Guillaume de Villiers et Jacques Richier. Le premier touche, le 8 décembre 1397, la somme de XI francs 7 sols et 8 deniers parisis, pour avoir recouvert 62 volumes : « pour chascun volume II sols VIII deniers. Item, pour VII peaulx, pour chascune II sols IIII deniers, et pour deux fermoirs, II sols. » Le second *relieur de livres* touche, le 12 février 1401, de madame d'Orléans, la somme de XLVIII sols parisis, pour avoir relié un grand volume des *Histoires du roi Arthus*, « et garny de III ays nuefs et couvert d'un cuir vermeil et empraint de plusieurs fers, garny de X clous et de IIII fermoirs et chappitule de plusieurs foys aux deux bous. »

Ce n'étaient là que des couvertures de manuscrits, nécessairement massives et appropriées aux volumes qu'elles devaient conserver. Mais ce système de reliure ne pouvait persister longtemps après la découverte de l'imprimerie, qui multiplia les livres, diminua leur poids et modifia leur format. Les premiers livres, imprimés sur vélin et sur papier épais, n'étaient pas beaucoup plus portatifs que les manuscrits, et on leur imposa d'abord la même Reliure de bois, les clous, les coins et les fermoirs de métal. La note datée de 1457, qui se trouve sur un exemplaire de la première Bible de Mayence sans date (à la Bibliothèque Nationale de Paris), nous permet de supposer que les propriétaires de livres reliaient souvent eux-mêmes les exemplaires qu'ils avaient rubriqués et *illuminés ;* cette note commence ainsi : *Iste liber illuminatus, ligatus et completus per me Henricum Cremer, vicarium ecclesiæ collegiatæ Sancti Stephani Maguntini.* Les rubricateurs, qui peignaient en rouge et en bleu les initiales laissées en blanc dans les textes, se chargeaient ensuite de la Reliure ou *ligature* des livres. Cette Reliure ne tarda pas à devenir moins pesante et à se débarrasser successivement du bois, du fer et du cuivre qui l'alourdissaient. On remplaca les ais de bois par du carton battu, on supprima les clous et les fermoirs. Ce fut la naissance de la Reliure moderne : on abandonna les étoffes et l'on n'employa plus que la peau, le cuir et le parchemin. Les relieurs n'étaient encore que des ouvriers travaillant pour les libraires; ceux-ci, lorsqu'ils avaient un atelier de reliure dans leurs boutiques, prenaient aussi la qualité de relieur. Guillaume Eustace s'intitule *libraire du roi et relieur de l'Université de Paris*, en tête de plusieurs éditions qu'il publia au commencement du seizième siècle; Philippe Lenoir, à la même époque, se qualifie *libraire et relieur, juré de l'Université ;* plus tard, Jean Canivet est appelé, dans un document de 1566, *religator Universitatis*, et Nicolas Eve, en 1578, met sur ses éditions et sur son enseigne : *libraire de l'Université de Paris et relieur du roi.*

Dès la fin du quinzième siècle, quoique la Reliure ne fût considérée que comme une annexe de la librairie (car on ne vendait aucun livre broché), on avait déjà le sentiment ou le pressentiment de l'art, et certains amateurs exigeaient, pour leurs livres, des habits plus élégants, plus riches et plus soignés. Nous présumons que

l'Italie donna les premiers modèles de belle Reliure en maroquin gaufré et doré. Il ne fallait, pour obtenir ces brillantes nouveautés, que les faire exécuter à l'imitation des Koran et des manuscrits arabes, qu'on apportait d'Orient à Venise, et qui offraient dès lors, comme aujourd'hui, des couvertures de cuir de couleur, remarquables par leurs mosaïques et leurs dorures. L'expédition de Charles VIII et les guerres de Louis XII en Italie firent venir en France des reliures italiennes et des relieurs italiens. Les essais de la Reliure de luxe et ses progrès rapides furent favorisés par les exemplaires de dédicace que les auteurs et les éditeurs faisaient préparer à grands frais pour les offrir en présents aux rois et aux grands personnages. Lorsque Fausto Andrelini fit relier un de ses poëmes latins, adressé à Louis XII, il mit, sur la couverture en veau fauve estampé, la devise du roi : un porc-épic, avec ces mots : *Cominùs et eminùs.* Mais on n'avait pas encore néanmoins renoncé, pour les livres d'heures manuscrits, ou même imprimés, à ces reliures d'orfévrerie gemmée, que la vanité des grands et des riches s'obstinait à considérer comme les joyaux de la dévotion. Skelton, poëte lauréat de Henri VIII, décrit ainsi, en vers, la reliure d'un de ces missels : « Les fermoirs brillaient; la tranche était toute sillonnée de filets d'or et peinte de diverses manières : on y avait représenté des guêpes, des papillons, des plantes, des fleurs. Un malade aurait recouvré la santé, rien qu'à voir cette belle reliure, ce beau volume couvert d'or et de soie. Ces fermoirs d'argent fin valaient bien mille livres; la vignette (plaque) était éclatante de pierres précieuses, et les autres ornements formaient une mosaïque d'or (*aurum mosaïcum*). » Cette reliure, qu'une description poétique ne nous représente pas très-nettement, devait avoir beaucoup d'analogie avec celles que Mathias Corvin, roi de Hongrie (1443-90), avait fait exécuter par des artistes italiens pour sa bibliothèque de Bude. Cette magnifique bibliothèque, composée de 50,000 volumes, la plupart manuscrits historiés et enluminés, était toute reliée en maroquin de couleur, rehaussé de dorures et de peintures, avec des fermoirs en or et en argent. Quand les Turcs de Soliman s'emparèrent de Bude en 1526, ils arrachèrent ces fermoirs et raclèrent l'or des couvertures, en mutilant et brûlant les livres, tellement que ceux qui furent sauvés de cette destruction générale étaient les moins précieux et n'ont presque rien conservé de la Reliure du quinzième siècle.

C'était donc l'Italie, il faut le reconnaître, qui élevait la Reliure presque au rang des autres arts. La France importa et naturalisa chez elle la Reliure italienne, comme elle avait fait de la peinture et de la statuaire. La France eut bientôt des relieurs indigènes qui surpassèrent ceux qu'elle avait empruntés à Venise et à Florence. Jean Grollier, de Lyon, aimait trop les livres pour ne pas vouloir leur donner une parure extérieure, digne de la science qu'ils renfermaient. Jean Grollier avait été trésorier des guerres et intendant de l'armée du Milanais avant la bataille de Pavie; durant son séjour à Milan, il avait commencé à former une bibliothèque, dans laquelle il faisait entrer les plus belles éditions des Aldes, en doubles et triples exemplaires :

tous étaient reliés en maroquin du Levant, avec un soin et un goût exquis, avec une incroyable variété de dessins et d'ornementation. L'art du relieur semble avoir atteint déjà sa perfection dans l'application des dorures, dans l'agencement des mosaïques en cuir de couleur, dans l'ordonnance des compartiments, dans l'élégance de l'ensemble et le fini des détails. Tantôt le titre du livre est placé sur le plat de la couverture, généralement dans un cartouche doré; tantôt il figure sur le dos, entre deux nerfs, ce qui prouve qu'on ne couchait plus les volumes sur les rayons d'une bibliothèque, mais qu'on les posait debout et côte à côte. Ces gracieuses et brillantes reliures de Grollier sont reconnaissables à la devise caractéristique du propriétaire : d'un côté, on lit, en lettres d'or : *Jo. Grollerii et amicorum;* et de l'autre côté : *Portio mea, Domine, sit in terra viventium.* Grollier était en rapport d'habitudes littéraires avec les savants français et étrangers, ses contemporains; il créait une bibliothèque pour l'usage de ses amis autant que pour le sien propre. Cette bibliothèque, il l'avait transportée en France, et il ne cessa de l'accroître et de l'enrichir jusqu'à sa mort, en 1565. Elle resta oubliée dans l'hôtel de Vic, à Paris, pendant plus d'un siècle, et ne fut vendue à l'encan qu'en 1675. Le président de Thou a dit de Jean Grollier, que ses livres participaient de l'élégance et de la politesse de leur maître, qui avait réuni une bibliothèque comparable à celle d'Asinius Pollion. (*Vir munditiæ et elegantiæ in omni vitâ assuetus, pari elegantiâ ac munditiâ ornatos ac dispositos domi tam curiose libros asservabat, ut ejus bibliotheca cum bibliothecâ Asinii Pollionis, quæ prima Romæ instituta est, componi meruerit.*)

Jean Grollier, en faisant dessiner des modèles de reliures, et en les faisant exécuter à grands frais, avait formé en France une grande école de Reliure, qui suivit à peu près les mêmes errements pendant le seizième siècle. Des bibliothèques se créaient de toutes parts, et l'amour des livres devenait de jour en jour plus délicat et plus intelligent. Les princes, les grands seigneurs, les dames de la cour, encourageaient les travaux et les *inventions* des bons relieurs, qui accomplirent des chefs-d'œuvre de patience, en décorant les couvertures de livres, soit en émaux peints et vernis sur le cuir, soit en mosaïques de pièces de rapport, soit en dorures pleines à petits fers. Il serait impossible d'énumérer les innombrables reliures d'apparat, que nous a laissées le seizième siècle français, et qui n'ont pas été surpassées depuis. C'étaient, comme toujours, les exemplaires de dédicace et les livres d'affection, qui recevaient ces enveloppes de maroquin artistement découpé, gaufré, niellé et doré. Ces merveilleux volumes portaient les armes, ou la devise, ou l'emblème, ou les chiffres de la personne à laquelle ils appartenaient. Quelquefois, le même volume réunissait les armoiries et les devises de plusieurs personnes. Ainsi, plus d'un livre à compartiments fleurdelisés offre à la fois la salamandre couronnée de François Ier et les armes de sa femme, Claude de France; ainsi, bien des volumes reliés pour Diane de Poitiers, avec ses croissants et ses mythologiques emblèmes, sont-ils ornés des chiffres de Henri II et des armes royales.

Le relieur du roi (on ne connaît que ceux de Charles IX, de Henri III et de Henri IV : Nicolas Ève et son fils Clovis) devait exercer une heureuse influence sur l'art de la Reliure : c'était lui qui composait ou seulement exécutait, d'après des dessins d'artistes renommés, ces splendides reliures de la bibliothèque du château de Blois, qu'on admire aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris et dont le maroquin est décoré des armes de France, des chiffres et des devises de la maison royale. Tous nos rois, surtout les Valois, ont été passionnés pour les belles reliures qui reproduisent les formes et les arabesques de l'architecture de la Renaissance. Catherine de Médicis était si curieuse de livres richement reliés, que les auteurs et les libraires qui lui envoyaient des exemplaires de présent, cherchaient à se distinguer par le choix et la beauté des reliures qu'ils faisaient faire pour elle. La plus remarquable qui ait été faite en l'honneur de cette reine, couvre un exemplaire en grand papier de la première édition des Mémoires de Martin du Bellay (*Paris, P. L'Huillier*, 1569, in-fol.), et présente tous les emblèmes, chiffres et monogrammes de Catherine, dorés sur maroquin rouge, avec sa devise de veuve, peinte sur les plats (une montagne de chaux vive sur laquelle tombent des larmes), et ce vers latin à l'entour :

Ardorem extinctâ testantur vivere flammâ.

Ce volume admirable se trouve dans la célèbre collection du bibliophile Motteley. Henri III, qui n'aimait pas moins que sa mère les reliures, en avait imaginé une très-singulière, lorsqu'il eut institué l'ordre des Pénitents : ce sont des têtes et des os de mort, des larmes, des croix et les instruments de la Passion, dorés ou estampés sur maroquin noir, et accompagnés de cette devise : *Spes mea Deus,* avec ou sans les armes de France. Les rois et les princes faisaient aussi relier certains livres à leurs armes, pour les distribuer en présent.

Ces reliures de luxe, presque toutes en maroquin ou en vélin blanc doré, n'avaient garde de se confondre avec les reliures usuelles de la librairie et ne sortaient pas des mêmes mains. Cependant, quelques libraires de Paris et de Lyon, les Gryphes et les de Tournes, les Estienne et les Vascosan, se préoccupèrent plus que leurs confrères de la reliure des livres qu'ils vendaient : ils adoptèrent et ils firent fabriquer des modèles en veau fauve à compartiments, et en vélin blanc à filets et arabesques d'or, que toute la librairie se hâta d'imiter. La Reliure française, même la plus commune, avait une élégance qui ne nuisait en rien à sa solidité, et pourtant les relieurs, que les libraires tenaient toujours dans une espèce d'obscurité et d'oppression, n'avaient pas réussi encore à se grouper en communauté de métier. En Italie, la Reliure était en décadence et oubliait ses bonnes traditions orientales. En Allemagne et dans les autres pays de l'Europe, on n'avait presque pas changé la vieille reliure massive, en bois, en peau et parchemin, à fermoirs de fer et de cuivre, qui s'attachait encore opiniâtrément aux nouvelles productions de l'imprimerie.

L'art de la Reliure n'avait néanmoins qu'un petit nombre d'adeptes et de protec-

teurs : en Italie, le pape Paul V et Maioli (ce bibliophile, pour imiter les reliures et la devise de Grollier, faisait graver sur ses livres : *To. Maiolii et amicorum. — Ingratis servire nephas*) ; en Espagne, le cardinal de Granvelle ; en Belgique, Marc Laurin, de Bruges, et Roger Bathis, de Bruxelles, qui avaient adopté l'un et l'autre la devise de Grollier ; en France, Rasse des Neux, chirurgien de Charles IX ; Amyot, le traducteur de Plutarque ; Honoré d'Urfé, auteur de l'*Astrée*, et le célèbre président de Thou. Ce dernier, qui ne dédaignait pas plus que Jean Grollier de prendre un vif intérêt à la reliure de ses livres, les faisait relier en maroquin rouge, vert ou citron, ou en vélin blanc à filets d'or, avec tranche dorée, portant son écusson sur les plats et son monogramme sur le dos. Après son mariage avec Marie de Barbançon Cany, il accola ses armes à celles de sa femme et y ajouta les lettres A. M. (Auguste, Marie) entrelacées. Ces reliures, d'un fini et d'une beauté qui en font des œuvres d'art, passent sans cesse sous nos yeux, sans réveiller le souvenir de l'artiste qui les a exécutées et dont le nom était peut-être inconnu à de Thou lui-même, car la direction des reliures de sa bibliothèque devait appartenir à son bibliothécaire, le savant Dupuy. Les habiles relieurs de ce temps-là, sous la dépendance de la corporation des libraires, n'avaient pas même le droit de signer leurs ouvrages, et il faut descendre jusqu'au fameux le Gascon (1641) pour commencer par un nom l'histoire de la Reliure moderne.

PAUL LACROIX,

De la Commission des monuments historiques et du Comité des monuments écrits de l'histoire de France.

ERN. SAL. CYPRIANI Programma de ornatu librorum. Voy. cet opuscule dans ses *Programma selecta* (Cob., 1708, in-8).

Voy., sur la Reliure des livres chez les anciens, l'*Essai sur les livres dans l'antiquité*, par H. Gérand (*Par.*, 1839, in-8).

Il existe un grand nombre de dissertations archéologiques qui roulent sur des diptyques en ivoire, servant ou ayant servi à des reliures de livres.

GAB. PEIGNOT. Essai historique et archéologique sur la Reliure des livres et sur l'état de la librairie chez les anciens. *Dijon*, 1834, in-8, fig.

Voy., sur la Reliure, différents ouvrages du même auteur : *Dict. raisonné de Bibliologie* (Vesoul, 1802-04, 3 vol. in-8) ; *Manuel bibliographique* (ibid., 1801, in-8) ; *Manuel du bibliophile* (Dijon, 1823, 2 vol. in-8) ; etc.

Voy. aussi les chapitres intitulés *Reliure*, dans les *Mémoires bibliogr. et littéraires* (de Fr.-Ant. Delandine, *Lyon*, s. d., in-8), et dans la *Bibliothèque de poche, curiosités bibliographiques*, par Ludovic Lalanne (*Paris*, 1845, in-12).

Voy. ce qui concerne la Reliure dans la *Bibliotéconomie* de Constantin (L.-A. Const. Hesse), dont la seconde édit. augm. fait partie de la collect. des manuels Roret (*Par.*, 1841, in-18, fig.), et dans le *Manuel du bibliothécaire*, par J. Pie Namur (*Bruxelles*, 1834, in-8).

A. PICHON. Lettre à M. Paulin Paris sur les reliures de la bibliothèque du président de Thou. Voy. cette Lettre dans le t. IV des *Manuscrits françois de la Bibliothèque du roi*, par Paulin Paris.

Voy., dans cet ouvrage, plusieurs descriptions de belles reliures anciennes de manuscrits, qui se trouvent dans cette Bibliothèque.

Voy. aussi la *Bibl. protypographique ou librairie des fils du roi Jean* (Par., 1830, in-4) ; le *Catal. des livres composant l'anc. Bibl. des ducs de Bourgogne*, par G. Peignot (Dijon, 1841, in-8) ; l'*Inventaire ou catal. des livres de l'anc. Bibl. du Louvre, fait en* 1373 (Par., 1836, in-8), et d'autres inventaires d'anciennes bibliothèques.

Voy. encore, sur les reliures et les relieurs célèbres, la plupart des ouvrages de Thom. Frognall Dibdin, notamment son *Bibliographical Decameron* (Lond., 1817, 3 vol. in-8, fig.), dont le 8e dialogue traite spécialement de la Reliure.

Statuts et règlemens pour la communauté des maîtres relieurs et doreurs de livres de Paris. *Paris*, 1750, in-12.

Voy. aussi l'édit de Louis XIV pour le règlement des relieurs, du 7 sept. 1686, et les statuts des doreurs sur cuir, garnisseurs et enjoliveurs, de 1594.

CAPPERONNIER DE GAUFFECOURT. Traité de la Reliure des livres. *S. n. et s. d.* (*Lamotte, maison de campagne de l'auteur, près de Lyon*, 1763), in-8 de 72 p.

DUDIN. L'art du relieur-doreur de livres ; nouv. édit. avec des observ. et des augment., par J.-E. Bertrand. *Paris*, 1819, in-4, fig.

La 1re édit. est de 1772, in-fol. avec 16 pl., dans la grande *Descript. des arts et métiers*.

SÉB. LENORMAND et R...., relieur amateur. Nouveau Manuel complet du relieur dans toutes ses parties ; nouv. édit. *Paris*, 1840, in-18.

LESNÉ. La Reliure, poëme didactique en six chants (suivi d'un vocabulaire des termes techniques de l'art de la Reliure) ; 2e édit. *Paris*, 1827, gr. in-8.

Voy. aussi, du même auteur, *Épître à Thouvenin* (Par., 1823, in-8 de 24 p.), et *Lettre d'un relieur français à un bibliographe anglais* (ibid., 1822, in-8 de 28 p.).

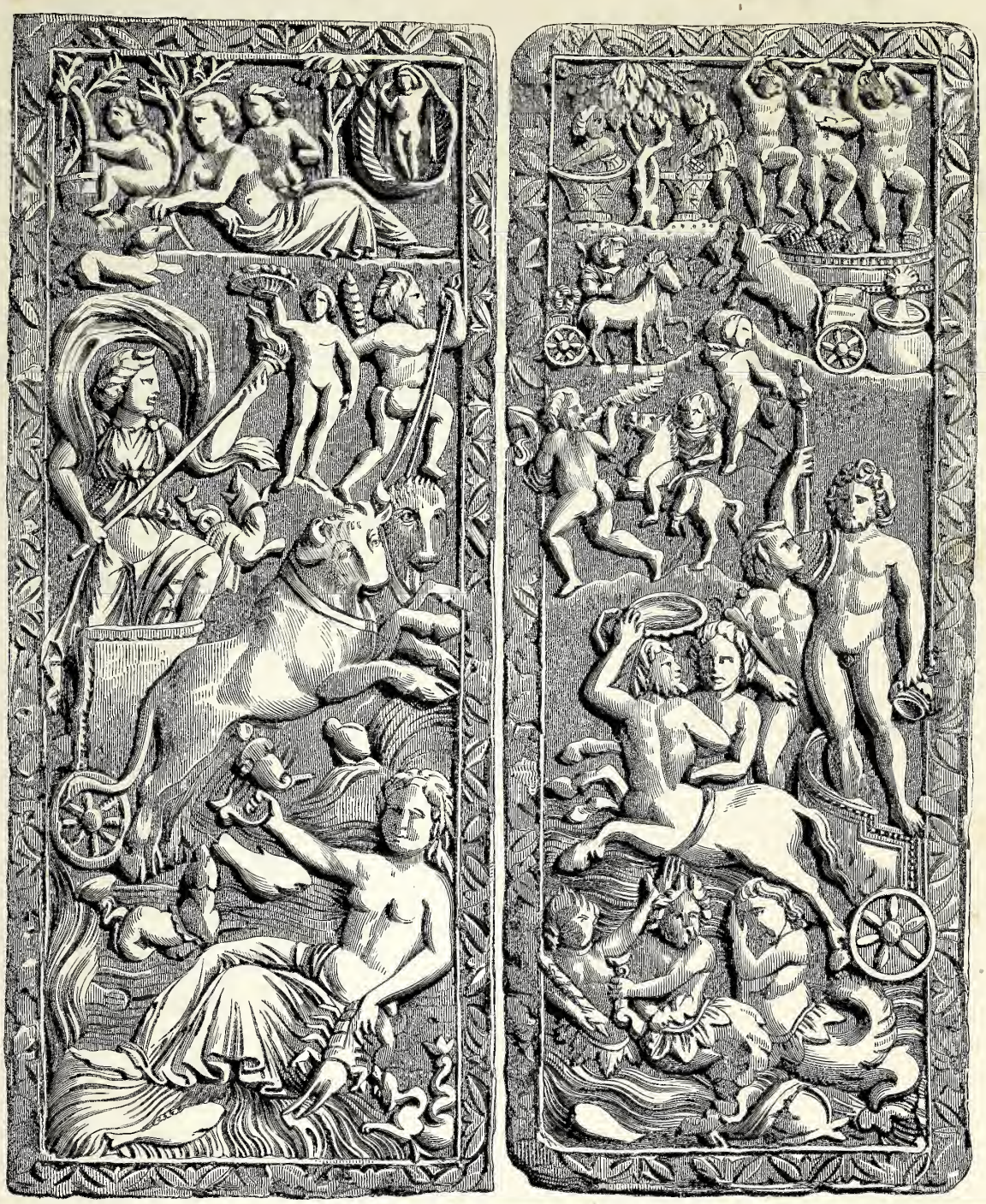
CH. NODIER. De la Reliure en France au dix-neuvième siècle. Voy. ce Mém. dans le t. I du *Bulletin du Bibliophile* (1834).

Voy., dans les opuscules bibliographiques de Nodier, beaucoup de renseignements sur les anciennes reliures.

Voy. encore, dans le *Bullet. du Biblioph.*, un grand nombre de notices par Paul de Malden, Techener et autres, sur l'histoire de la Reliure, sur des reliures remarquables, sur les principaux relieurs, avec des fac-simile.

Voy. enfin, sur les anciennes reliures, les principaux catalogues de livres publiés en France depuis vingt ans, notamment ceux des libraires Techener, Crozet, Potier, etc., et des amateurs Charles Nodier, Motteley, Pixerécourt, etc., et les recueils périodiques consacrés aux sciences bibliographiques, le *Bulletin du Bibliophile* de Techener, le *Bulletin du Bibliophile belge* de Reiffemberg, le *Bulletin des Arts* du bibliophile Jacob.

Voy., pour compléter cette Bibliographie, celles des chapitres PARCHEMIN, MANUSCRITS et ORFÉVRERIE, dans lesquels il est fait mention des anciennes reliures en métal, en ivoire et en parchemin.



Rivaud del.

Bisson et Cottard exc.

DIPTYQUE EN IVOIRE (Bas-Empire),

servant de reliure à l'Office des Fous. (Manuscrit de la Bibliothèque de la ville de Sens.)

F. Seré direxit.

Rivaud del. Chromolith. Lemercier. Thurwanger lith.

NIELLE en cuivre doré et bruni, formant l'un des côtés de la reliure de l'Evangéliaire de la Sainte Chapelle de Paris.

Schultz del. Chromolith. Engelmann et Graf Moulin lith.

Couverture en ivoire sculpté (IX Siècle.) du Psautier de Charles-le-Chauve. *(Bibliothèque royale de Paris.)*

F. Seré direxit

Sere del et lith

PLAQUE en ARGENT découpé à jour et gravé, formant l'un des côtés de la reliure d'un Évangéliaire conservé à la Bibl.ᵉ de Wurzbourg (Bav.ʳᵉ)

A. Rivaud del. Chromolith. Lemercier r. de Seine 57 Paris. Kellerhoven lith.

XIIIE SIÈCLE _ RELIURE ÉMAILLÉE

Collection de M. le Prince Soltykoff à Paris

1 Sero du exit.

Traviès del. Bisson et Gottard exc.

RELIURE SCULPTÉE SUR UNE MATIÈRE INCONNUE.

(Bibl. de la ville de Rouen. — Fonds Leber.)

F. Sere direxit.

Rivaud del. Chromolith. Lemercier F. Séré lit.

COUVERTURE en Vermeil d'un Evangéliaire dit de la Sainte Chapelle *(XIIIe Siècle)*.

(Ms. N° 56. de la Bibl. Nationale de Paris)

La Bordure extérieure a été ajoutée postérieurement et date du XVIe Siècle.

F. Séré direxit.

Rivaud et Solleu del.

A. RELIURE D'UN LIVRE D'HEURES, ayant appartenu à Diane de Poitiers. (*Collection de M. le Comte de l'Escalopier.*)
B. ÉTUI DE RELIQUAIRE (*XIVe Siècle*) appartenant à M. Schayes, à Bruxelles.
C. BOITE EN CUIR GAUFRE (*XVIe Siècle*) Collection de M. Sauvageot, à Paris. (*Cette boîte sert d'étui au MIROIR DE POCHE publié PLANCHE [illegible]*)

TABLE

ANALYTIQUE

DES MATIÈRES DU TOME CINQUIÈME.

Signes abréviatifs : Les chiffres romains indiquent le *folio* — *v°*, le *verso* — *ib.*, et *ib. v°*, même page.

I. ARCHITECTURE RELIGIEUSE ET CIVILE, par MM. Lassus et Alfred Michiels.

Introduction, I. — Tendances primitives de l'art chrétien, *ib.* — Les basiliques, II. — L'Architecture catholique du 5e au 12e siècle, *ib.* v°. — Les 12e et 13e siècles, III. — Premiers édifices en ogive, *ib.* v°. — Du système de proportion appliqué par les architectes chrétiens, V v°. — De l'extérieur des églises chrétiennes, VI. — De la liberté de l'Architecture, IX. — But de l'Architecture grecque, XI v°. — But de l'Architecture gothique, XII. — Expression dominante et supériorité de l'Architecture chrétienne, XIII v°. — Décadence de l'Architecture gothique, XV v°. — Architecture civile du Moyen Age, XVI v°. — Bibliographie, XVII v°.

II. ARCHITECTURE MILITAIRE, par M. Prosper Mérimée.

Introduction, I. — Dispositions générales, *ib.* v°. — Situation, II. — Divisions principales, *ib.* v°. — Fossés, *ib.* — Ponts, III. — Retranchements extérieurs, barrières, barbacanes, poternes, etc., IV v°. — Portes, V. — Tours, VI v°. — Couronnement, créneaux, etc., VII. — Courtines, IX v°. — Fenêtres, meurtrières, XI. — Cours intérieures, XI. — Donjons, *ib.* v°. — Enceinte de ville, XVI v°. — Château dépendant d'une ville, *ib.* — Château isolé, XVII v°. — Tours ou petits châteaux isolés, XVIII. — Églises fortifiées, *ib.* — Siéges, *ib.* v°. — Bibliographie, XXIII v°.

III. SCULPTURE, par M. Jean du Seigneur.

Introduction, I. — Invasion des Barbares, II. — La Sculpture domestique, *ib.* — Cathédrales remarquables du 6e siècle, *ib.* v°. — La Sculpture sous et après Justinien, III v°. — Les iconoclastes, *ib.* — Époque de Charlemagne, IV. — Splendeur de certains monastères, *ib.* v°. — Basile le Macédonien, V v°. — Des diverses écoles de sculpture, VI v°. — Le onzième siècle, VII. — L'école bourguignonne au 12e siècle, *ib.* v°. — L'école champenoise, VIII. — L'Alsace, *ib.* v°. — L'art flamand, IX. — L'école limousine, X. — La Sculpture méridionale, *ib.* — La Normandie, *ib.* v°. — L'Angleterre, XI. — L'Espagne et le Portugal, *ib.* v°. — La Sicile et le royaume de Naples, *ib.* — Nicolas de Pise, XII. — Sienne, Florence, Venise, *ib.* v°. — Les artistes français du 13e siècle, XIII v°. — Le treizième siècle en Alsace, *ib.* — Les confréries d'artistes en Allemagne et en Belgique, XIV. — Fin du quatorzième siècle, XV. — Lorenzo Ghiberti, Donatello et Brunelleschi, *ib.* v°. — Le quinzième siècle, *ib.* — La Renaissance, XVI. — Bibliographie, XVII.

IV. PEINTURE SUR BOIS, SUR CUIVRE, ETC., par M. Alfred Michiels.

Introduction, I. — La peinture chrétienne, II. — Vicissitudes de la Peinture dans l'Occident, III. — *Italie.* André Rico, Guido et Pietrolino, *ib.* v°. — Barnaba, les deux Bizzamano, Ventura de Bologne, Giunta de Pise, etc., IV. — Simone Memmi, *ib.* — Cimabue, *ib.* v°. — Giotto, *ib.* — Taddeo Gaddi, Giottino, André Or-

cagna, v. — Margaritone d'Arezzo et Ugolino de Sienne, *ib.* v°. — Pietro della Francesca et Brunelleschi, *ib.* — Ghiberti, vi. — Giovanni da Fiesole, *ib.* — Masaccio, *ib.* v°. — Filippo Lippi et Andrea del Costogno, vii. — Benozzo Gozzoli, *ib.* v°. — Andrea Verrochio, *ib.* — Dominique Ghirlandajo, *ib.* — Luca Signorelli, viii. — Léonard de Vinci, *ib.* — Michel-Ange, *ib.* v°. — Andrea del Sarto, x. — Le Rosso, xi. — Le Bronzino, *ib.* v°. — Le Cigoli, *ib.* — Pietro Cavallini, xii. — Pietro Perugino, *ib.* v°. — Raphaël, xiii v°. — Jules Romain, xv. — Les Zuccaro, xvi v°. — Federico Barocci, xvii. — Développement de l'école vénitienne, *ib.* v°. — Les Bellini, xx v°. — Imitateurs des Bellini, xxi. — Marco Zoppo et Mantegna, xxii. — Giorgione, xxiii. — Les imitateurs du Giorgione, *ib.* v°. — Le Titien, xxv. — Le Tintoret, xxvi. — Le Bassano, *ib.* v°. — Paul Véronèse, xxvii v°. — L'école de Parme, xxix. — École de Bologne, xxxi. — Écoles diverses italiennes, xxxii v°. — *Allemagne*, xxxiii. — Conrad et Agnès de Meissen, *ib.* v°. — Théodoric de Prague, etc., xxxiv. — Wilhelm, *ib.* v°. — Maître Stéphan, xxxv. — Israël de Mecheln, Martin Schœn, etc., *ib.* v°. — Albert Durer, *ib.* — Ses imitateurs, xxxvi. — Lucas Cranach, *ib.* — Holbein, *ib.* v°. — *Pays-Bas*, xxxvii. — Jean de Hasselt et Melchior Broederlain, *ib.* — Hubert Van Eyck, *ib.* v°. — Jean Van Eyck, *ib.* — Pierre Christophsen, Hugo Van der Goes, etc., xxxix. — Rogier Van der Weyden, *ib.* v°. — Josse de Gand, Liévin de Witte, etc., xl — Hemling, *ib.* — Jérôme Bosch, *ib.* v°. — Pierre Pourbus, xli. — Quintus Matsys, *ib.* — Lucas de Leyde, etc., *ib.* — *Espagne*, *ib.* v°. — L'Alhambra, *ib.* — Juan Flamenco *ib.* — Antonio del Rincon, xlii. — Francisco Neapoli et Pablo Aregio, *ib.* — Fernando Yagnez, *ib.* — Pierre de Cordoue, *ib.* v°. — Louis Moralès, *ib.* — Alphonse Berruguete, xliii. — Pedro Campaña, *ib.* v°. — Louis de Vargas, *ib.* — Sanchez Coello et Fernandez Navarrete, xliv. — Pantoja de La Cruz, *ib.* v°. — *France*, *ib.* — Obscurité des origines de la Peinture en France, *ib.* — Herbert de Reims, Bernard, etc., peintres du onzième siècle, xlvii. — Girart d'Orléans, Jean Coste, etc., xlix. — La corporation des peintres, *ib.* v°. — Lichtemon, Foucquet, etc., *ib.* — Jean Bourdichon, *ib.* — Jean Perréal, l. v°. — Nicolas Pion, *ib.* — René d'Anjou, li. — Jean Clouet, *ib.* v°. — François Clouet, lii. — Jehan de Court, *ib.* — Antoine Caron, Barthélemy Gueti, etc., *ib.* v°. — Toussaint Dubreuil, Cormoy, Baudoin, Jean et Guill. Rondelet, etc., *ib.* — Jean Cousin, *ib.* — Martin Fréminet, liii. — Bibliographie, *ib.*

V. PEINTURE MURALE, par M. Ernest Breton.

Étymologie du mot *fresque*, i. — De l'exécution de la Peinture à fresque, *ib.* — Procédés techniques des anciens, iii. — Les iconoclastes, *ib.* v°. — Les premiers peintres de l'enfance de l'art, iv v°. — La Peinture à fresque italienne, v. — Les écoles vénitienne et bolonaise, vi. — Les écoles napolitaine et romaine, *ib.* v°. — La Peinture murale en France, vii, — en Espagne, *ib.* — Jean Stradan, *ib.* v°. — L'Allemagne, la Suisse et la Hollande, *ib.* — Bibliographie, viii.

VI. PEINTURE SUR VERRE, MOSAIQUE, ÉMAUX, par M. Champollion-Figeac.

Antiquité de la Peinture sur verre, i. — Les sixième et septième siècles, *ib.* v°. — Le huitième siècle, ii. — Mosaïque, *ib.* v°. — Portraits en mosaïque du 5e siècle, iii. — Émaux dans l'antiquité, *ib.* v°. — Époque gallo-romaine, iv. — Émaux du 9e siècle, *ib.*, — du 10e siècle, *ib.* v°. — Verriers du 9e siècle, *ib.*, — du 10e siècle, en France, v. — Vitraux des premières années du 12e siècle, vi. — Monuments en émail du 12e siècle, vii v°. — Le treizième siècle, viii. — Grisailles, ix. — Émailleurs célèbres du 13e siècle, *ib.* v°. — La Peinture sur verre au 14e siècle, x, — au 15e siècle, *ib.* v°. — Les miroirs en verre, xi. — Les émailleurs des 14e, 15e et 16e siècles, *ib.* — Vitraux du 16e siècle, *ib.* v°. — L'art français devient cosmopolite, xii. — Catégorie scolaire messine, *ib.* v°. — Bibliographie, xiii.

VII. GRAVURE, par M. Duchesne aîné.

Découverte de la gravure en creux par Finiguerra, i. — Le *Saint Christophe*, *ib.* — Les *Douze apôtres*, *ib.* v°. — Les phrases du *Credo*, *ib.* — Bernard Milnet, ii. — La gravure sur bois au 16e siècle, *ib.* v°. — La gravure sur bois avec des hachures, en Italie, *ib.* — La gravure sur métal, iii. — Barthélemy Baldini, *ib.* v°. — L'Allemagne au milieu du 15e siècle, *ib.* — Le maître de 1466, *ib.* — Gravures anonymes de la même époque, *ib.* v°. — Graveurs qui ont vécu jusqu'au commencement du 16e siècle, *ib.* — Israël Van Mecken, v v°. — Winceslas d'Olmutz, *ib.* — Albert Durer, Marc-Antoine Raimondi et Lucas de Leyde, vi. — Jean Duvet, vii v°. — Graveurs italiens de la même époque, *ib.* — Henri Goltzius, *ib.* — Van Dyck, Claude Gelée et Rembrandt, viii. —

Wenceslas Hollar, *ib.* v°. — Corneille Vissche, *ib.* — Étienne de la Bella, *ib.* — La *mezzo-tinte*, *ib.* — Guillaume Faithorne, *ib.* — Israël Silvestre, IX. — François de Poilly, *ib.* — Jean Pesne, *ib.* — Nicolas Berghem et Paul Potter, *ib.* — Jérémie Falk, *ib.* v°. — Robert Nanteuil, *ib.* — Abraham Blateling, *ib.* — Jean Vischer, X. — Antoine Masson, *ib.* — Sébastien Leclerc, *ib.* — Adrien Van Velde, *ib.* — Edelinck et Audran, *ib.* v°. — Bibliographie, *ib.*

VIII. IMPRIMERIE, par M. PAUL LACROIX.

Origines, I. — Découverte de l'impression tabellaire en Hollande à la fin du 14e siècle, *ib.* v°. — Laurent Coster, II. — Les *Donats* et les *Speculum*, III. — Gutemberg, VI v°. — Ses associés, *ib.* — Le *Speculum humanæ salvationis*, IX. — Gutemberg en Hollande, *ib.* v°. — Gutemberg à Mayence, X. — Son association avec Jean Fust, *ib.* v°. — Pierre Schoiffer, *ib.* — Révélation publique de l'Imprimerie, XI. — Les *Lettres d'indulgence*, *ib.* v°. — La *grande Bible*, XII. — Fust et Schoiffer réclament une part dans l'invention de l'Imprimerie, XIII. — Si l'Imprimerie fut d'abord apportée à Strasbourg ou à Cologne, XV. — Louis XI, instigateur des premiers essais de l'Imprimerie en France, XVI. — L'Imprimerie en Italie, XVII. — Nicolas Jenson, etc., XVIII v°. — Bannières des anciennes communautés d'écrivains, parcheminiers, papetiers, cartiers, imprimeurs et libraires de la France, XIX. — Bibliographie, XXIII.

IX. RELIURE, par LE MÊME.

De la Reliure chez les anciens, I. — Reliures d'orfévrerie, *ib.* v°. — Magnificence des reliures du 9e siècle, II. — Reliures en cuivre émaillé des 11e et 12e siècles, *ib.* v°. — Les *lieurs de livres*, III. — Perfection extraordinaire de la Reliure chez les Arabes, *ib.* v°. — La Reliure aux 14e et 15e siècles, IV. — Reliures en maroquin gaufré et doré, V v°. — Importation et naturalisation de la Reliure italienne en France, VI. — Jean Grollier, *ib.* — Époque des Valois, VII. — Bibliographie, *ib.* v°.

TABLE

DES

PLANCHES DU CINQUIÈME VOLUME,

AVEC LES NOMS DES ARTISTES QUI LES ONT EXÉCUTÉES *.

ABRÉVIATIONS : f., *folio* — v°, *verso* — id., *idem* — en reg., *en regard* — gr. bois, *grand bois* — miniat., *miniature* — pinx. *pinxit* — del. *delineavit* — sc. *sculpsit* — lith. *lithographié*.

NOTA. Les titres des miniatures et des grands bois sont imprimés en *italique* pour faciliter leur classement dans le texte.

1. ARCHITECTURE RELIGIEUSE ET CIVILE.

L. majuscule, f. I. — Régamey del.
Basilique de Saint-Clément à Rome, style latin, etc. (gr. bois). — Rivaud del.
Église du Théatocas à Constantinople, etc. (id.). — Id.
Église de Navarin, style byzantin, etc. (id.). — Id.
Église de Vourcano, style byzantin, etc. (id.). — Id.
Coupole de Saint-Marc à Venise, etc. (id.). — F. Seré et Rivaud del.
Clefs pendantes dans l'intérieur du vieux clocher de Chartres, etc. (id.). — Rivaud del.
Bases et fûts (id.). — Id.
Chapiteaux (id.). — Id.
Impostes et archivoltes (id.). — Id.
Notre-Dame de Paris (id.). — Rivaud et Racinet fils del.
Extérieur de la cathédrale de Cordoue (id.). — F. Seré del.
Architecture religieuse, pl. IV (id.). — Rivaud del.
— pl. V (id.). — Rivaud et Racinet fils del.
Mosquées de Cordoue. — Vue intérieure (id.). — F. Seré del.
Intérieur du palais de l'Alhambra (id.). — Rivaud et Racinet fils del.
Université d'Oxford. — Salle des cours (id.). — Id. et id.
(Ces 16 planches, dans l'ordre ci-dessus, à la fin de l'article.)

2. ARCHITECTURE MILITAIRE.

L. majuscule, f. I. — Rivaud del.
Plan du château Gaillard, f. II v°. — Albert Lenoir, del.
Tour de Montlhéry, id. — Id.
Figure 3, id. — Albert Lenoir del.
Tapisserie de la reine Mathilde, f. III. — Id.
Porte Saint-Jean à Provins, f. III v°. — Id.
— Vue de l'intérieur, id. — Id.
Tour de Cesson, état actuel, id. — Id.
— Restaurée, id. — Id.
Pont Lamentano, f. IV. — Id.
— de Cahors, id. — Id.
— d'Aigues-Mortes, id. — Id.
— de Sutri, id. — Id.
— sur le Tavignano, id. — Id.
Château de la Paleuze, f. IV v°. — Id.
— de Vincennes au 17e siècle, id. — Id.
Barbacane de Carcassonne, f. V. — Id.
Porte d'Aigues-Mortes, id. — Id.
— de San Vicente, f. V v°. — Id.
Portes de l'hôtel de Sens, id. — Id.
Porte de Moret, id. — Id.
— du château de Saint-Sauveur-le-Vicomte, fig. 21 à 24, f. VI. — Id.
Tour de Saumur, f. VI v°. — Id.
— de Narbonne, id. — Id.
— de Vez, id. — Id.
Plan de la tour de Loudun, id. — Id.
Figure 29, f. VII. — Id.
Tour du château de Loches, id. — Id.
Plan de la tour Blanche d'Issoudun, id. — Id.
Tour de Beaucaire, id. — Id.
Figure 33, id. — Id.
Figures 34, 35, 36 et 37, f. VII v°. — Id.
Créneaux du Palais-de-Justice à Paris, id. — Id.
— du château de Beaucaire, id. — Id.
Moucharaby de l'enceinte d'Aigues-Mortes, f. VIII. — Id.

* Toutes les gravures sur bois, tant dans le texte que hors texte, sont dues au burin de MM. Bisson et Cottard.

Mâchicoulis du château des papes, id. — A. Lenoir del.
— de la rue Saint-Sauveur, f. VIII v°. — Id.
Enceinte de la ville de Moulins, id. — Id.
Tours du château de Nogent-le-Rotrou, f. IX. — Id.
Tour du Palais-de-Justice à Paris, id. — Id.
Échauguette, id. — Id.
Lanternon au-dessus d'un escalier, id. — Id.
Courtine du château de Beaucaire, f. IX v°. — Id.
Ancienne brèche au donjon de Chauvigny, f. X. — Id.
Donjon du château Gaillard, id. — Id.
Remparts d'Aigues-Mortes, f. X v°. — Id.
Différentes formes de meurtrières, f. XI. — Id.
Coupes de meurtrières, fig. 53 et 54, f. XII. — Id.
Plan du château de Blanquefort, f. XII v°. — Id.
Château de Vincennes, id. — Id.
Donjon de Coucy, f. XIII. — Id.
Château de Coucy, id. — Id.
Château de Saumur, id. — Id.
Tour du château de Fougères, f. XIII v°. — Id.
Maison de Sollacaro, id. — Id.
Plan de la tour de Montlhéry, f° XIV. — Id.
Figure 63, id. — Id.
Figure 64, f. XIV v°. — Id.
Fenêtre avec bancs en pierre, id. — Id.
Donjon de Chalusset, id. — Id.
Tour de Clansayes, f. XV v°. — Id.
Figure 68, id. — Id.
Magasins du château de Viviers, f. XVI. — Id.
Oubliettes du château de Chinon, id. — Id.
Château de Fougères, f. XVII. — Id.
Le Louvre, id. — Id.
La Bastille, f. XVII v°. — Id.
Plan du château de Chalusset, id. — Id.
Coupe du château de Chalusset, id. — Id.
La Castera, et fig. 77, f. XVIII. — Id.
Arbalétriers protégés par des pavois, f. XVIII v°. — Racinet fils del.
Figure 79. Mantelets, f. XIX. — F. Seré del.
Figure 80. Id. id. — Id.
Tour roulante avec un pont pour donner l'assaut, f. XX. — Id.
Bélier porté sur des roues, f. XXI v°. — Id.
Engin à jeter des pierres, f. XXII. — Racinet fils del.
Architecture militaire, pl. I (gr. bois). — F. Seré del.
— pl. II (id.). — Id.
— pl. III (id.). — Albert Lenoir del.
— pl. IV (id.). — Id.
— pl. V (id.). — Id.
— pl. VI (id.). — Id.
— pl. VII (id.). — Id.
La force centrifuge, quand le style pivote, etc. (id.). — Rivaud del.
Machines de guerre, 15e *siècle* (id.). — Rivaud del, d'après Viollet-Leduc.
(Ces 9 planches, dans l'ordre ci-dessus, à la fin de l'article.)

3. SCULPTURE.

S majuscule, f. I. — Soltau del.
Arc de triomphe romain et monument celtique (gr. bois). — F. Seré del.
Monuments celtiques. — Sculpture, pl. B (id.). — Id.
— — pl. C (id.). — Id.
Tombes de Chilpéric et de Clovis (id.). — Rivaud del.
Gargouille du XIIIe *siècle, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, etc.* (id.). — Id.
Tombe en pierre d'un abbé de Saint-Germain-des-Prés, etc. (id.). — Id.
Bas-relief du maître-autel de Saint-Julien-le-Pauvre, etc. (id.). — Id.
A l'église cathédrale du Mans (miniature). — E. Hucher pinx., Moulin lith.
A l'Eglise cathédrale du Mans (id.). — Id. et id.
— (id.). — Id. et id.
— (id.). — Id. et id.
Sculpture polychrôme à l'abbaye de Cluny (id.). — de Goncourt pinx., F. Seré et Thurwanger lith.
Sculpture polychrôme à l'abbaye de Cluny (id.). — Id. et id.
Olifan en ivoire du XIIe *siècle* (id.). — Rivaud pinx., Moulin lith.
Figure panthée, IIIe *au* IVe *siècle, etc.* (id.). — Schultz pinx., Moulin lith.
Polyptyque en ivoire du XIVe *siècle* (id.). — Rivaud pinx., Moulin lith.
Crosse en ivoire du XIVe *siècle* (id.). — Id. et id.
XVe *siècle. — Vierge en ivoire* (id.). Rivaud pinx., F Seré lith.
XIe *siècle. — Peigne en ivoire. —* XVe *siècle. — Peigne en bois* (id.). — F. Seré pinx. et lith.
Triptyque en ivoire. — Style gothique anglais (id.). — Rivaud pinx., Moulin lith.
Boîte à miroir sculptée. — Objets divers, pl. V (id.). — Schultz pinx., Moulin lith.
XVIe *siècle. — Poudrière de chasse en ivoire sculpté, etc.* (id.). — F. Seré pinx., Thurwanger lith
Peignes en ivoire sculpté, XVIe *siècle. — Objets de toilette*, pl. X (id.). — Schultz pinx., Moulin lith.
Diptyques et triptyques, pl. I (id.). — F. Seré d'après C. Becker, Thurwanger lith.
Diptyques et triptyques, pl. II (id.). — Id. et id.
Feuille de diptyque en ivoire sculpté, XIe *siècle* (gr. bois). — Rivaud del.

XIVe *siècle.* — *Diptyque en ivoire à la biblioth. de Rouen* (miniat.). — F. Seré pinx. et lith.

Diptyque et triptyque, bois de cerisier sculpté, etc. (id.). Soltau pinx., Kellerhoven lith.

(Ces 28 planches, dans l'ordre ci-dessus, à la fin de l'article.)

IV. PEINTURE SUR BOIS, SUR CUIVRE, ETC.

T majuscule. — H. Soltau del.

Agnès Sorel représentée en Notre-Dame (miniat.). — Lith. d'après l'original, par Kellerhoven.

Charles VII, d'après un tableau contemporain (id.). — Ed. May pinx. et lith.

Réduction d'un tableau peint sur bois par Fiesole (gr. bois). — Rivaud del.

D'après Marguerite Van Eyck. — Collect. de M. Quedeville (miniat.). — Rivaud pinx., Moulin lith.

Épisode de la vie de sainte Catherine (gr. bois). — Rivaud del.

Réduction d'un tableau peint sur bois par Hemling (id.). — Racinet fils del.

Portrait de Charlotte de Savoie, deuxième femme de Louis XI (id.). — Rivaud del.

Jésus couronné d'épines par Albert Durer (id.). — Rivaud del.

D'après Albert Durer, collect. de M. Quedeville (miniat.). — Rivaud pinx., Moulin lith.

Calque d'un tableau peint sur bois par Van der Goos (gr. bois). — Rivaud del.

Louise de Lorraine, femme de Henri III (miniat.). — Kellerhoven pinx. et lith.

La reine Margot, première femme de Henri IV (id.). — Id.

(Ces 12 planches, dans l'ordre ci-dessus, à la fin de l'article.)

V. PEINTURE MURALE.

T majuscule, f. I. — Soltau del.

Milieu de la fresque de la salle capitulaire du couvent de Saint-Marc (miniat.). — Victor Gay pinx., H. Moulin lith.

Extrémités de la fresque de la salle capitulaire, etc. (id.). — Id. et id.

Fresques, par Raphaël (gr. bois). — E. Traviès del.

(Ces 3 bois, dans l'ordre ci-dessus, à la fin de l'article.)

VI. PEINTURE SUR VERRE, MOSAÏQUE, ÉMAUX.

L majuscule, f. I. — Soltau del.

Fragments de vitraux de la cathédrale du Mans (miniature). — E. Hucher pinx., Kellerhoven lith.

Fragment d'un vitrail de la cathédrale de Cantorbéry (miniat.). — F. Seré pinx., Hauger lith.

Vitrail de l'enfant prodigue (gr. bois). — Hauger del., d'après l'abbé A. Martin.

Peinture sur verre, pl. IV (miniature). — Hauger pinx. et lith., d'après l'abbé Martin.

Peinture sur verre, pl. IV bis (id.). — Id.

— pl. V (id.). — Schultz pinx. et Hauger lith.

Peinture sur verre, pl. VI (id.). — F. Seré pinx. et lith., d'après l'abbé A. Martin.

Peinture sur verre, pl. VII (id.). — Id.

— pl. VIII (id.). — Schultz pinx. et Hauger lith.

Peinture sur verre, pl. IX (id.). — Hauger pinx. et lith., d'après l'abbé A. Martin.

Peinture sur verre, pl. IX bis (id.). — Id.

— pl. IX ter (id.). — Id.

Bordure d'un vitrail flamand, 1548 (id.). — Rivaud pinx., Kellerhoven lith.

A, B, C, D, XIVe *et* XVe *siècles. — Vitraux légendaires* (miniat.). — H. Soltau pinx., Thurwanger frères lith.

Peinture sur verre, pl. XII (gr. bois). — Rivaud del.

Mosaïques.

1, 3, 4, 5 et 7, *à Saint-Laurent, Rome, etc.* (miniature). — E. de Labrador pinx., Régamey lith.

1, 2, 4 et 9, *à Saint-Laurent, Rome, etc.* (id.). — Id. et id.

Emaux.

Émail du XIIe *siècle représentant Geoffroy Plantagenet* (miniature). — Rivaud pinx., d'après E. Hucher; Hauger lith.

Salière émaillée exécutée par Pierre Raymond (id.). — E. Traviès pinx., Kellerhoven lith.

Salières exécutées à Limoges pour François Ier (gr. bois). — Rivaud del.

Intérieur des salières exécutées à Limoges (id.). — E. Traviès del.

La sainte Cène, émail sur cuivre (miniat.). — Rivaud pinx., Kellerhoven lith.

Mort de la Vierge, émail sur cuivre (gr. bois). — Rivaud del.

(Ces 23 planches, dans l'ordre ci-dessus, à la fin de l'article.)

VII. GRAVURE.

D majuscule, f. I. — Régamey del.

Réduction, fac-simile, de la plus ancienne gravure avec date connue (gr. bois). — F. Seré del.

Gravures sur bois, sur cuivre, etc., pl. II (gr. bois). — F. Seré del.
— — pl. III (id.). — Id.
— — pl. IV (id.). — Id.
— — pl. V (id.). — Id.
Lettres B et D de l'alphabet grotesque, etc. (id.). — Ch. Ogier del.
Lettres F et G de l'alphabet grotesque, etc. (id.). — Id.
1519. — *Bibl. royale, cab. des est., vieux maîtres, etc.* (id.). — H. Soltau del.
Gravures extraites d'un Flavius Josèphe (id.). — Id.
Th. de Bry, XVIe *siècle* (id.). — Ch. Ogier del.
XVIe *siècle. — Fac-simile de gravures de J. Ammon* (id.). — Cabasson del.
Jean Lutma, orfévre de Groningue (id.). — F. Seré del.
L'Hérodiade (gr. sur acier). — Racinet fils del., Rosotte, sculp.
Vénus, par Jacques Binck etc. (id.).—Delaistre del. et sc.
Ferdinand Ier, frère de Charles-Quint (id.). — Id.
Chasse de Saint-Hubert (id.). — Id.
Triomphe de Galatée (id.). — Id.
Phalaris par P. Woeiriot (id.). — Id.
Plaque tumulaire en cuivre dans l'église de Munster (miniature). — Rivaud pinx., Kellerhoven lith.
(Ces 19 planches, dans l'ordre ci-dessus, à la fin de l'article.)

VIII. IMPRIMERIE.

P majuscule, f. I. — Rivaud del.
Fac-simile d'une très-ancienne planche xylographique, f. III v°. — Racinet fils del.
Scribe ou copiste, 15e siècle, f. V. — F. Seré del.
Marge de manuscrit, id. — Id.
Gutenberg, portrait, f. VII v° — Racinet fils del.
Intérieur d'imprimerie, f. XVI. — Cabasson del.
Fac-simile de la 28e page de la Bible des pauvres (gr. bois). — Racinet père del.
Fac-simile des épreuves de deux pages, etc. (id.). — Id.
Xylographie, pl. III (id.). — F. Seré del.
— pl. IV (id.). — Id.
Vignettes tirées de Livres d'Offices à l'usage du peuple (id.). — Soltau del.
Commencement du XIXe chapitre du Livre des Rois, etc. Racinet père del.
Fragment de la 98e page du Psautier, etc. (id.). — Id.
Fragment du Psautier de 1459 (id.). — Id.
Fragment du Psautier de 1490 (id.). — Id.
Feuillet d'un Livre d'Heures imprimé sur papier, gravures sur bois, etc. (id.). — Soltau del.
Feuillet d'un Livre d'Heures imprimé sur vélin par Simon Vostre (id.). — Soltau del.
Lettres K et N d'après Th. de Bry (id.). — Ch. Ogier del.
(Ces 12 planches, dans l'ordre ci-dessus, à la fin de l'article, après la signature de l'auteur.)
Bannières des Corporations d'Écrivains, f. XXIX et XXIX v°. — Racinet père del.
Bannières des Parcheminiers, f. XXIX v° et XXX. — Id.
Bannières des Papetiers, f. XXX v°. — Id.
Bannières des Corporations des Cartiers, id. et XXXI. — Id.
Bannières des Imprimeurs et Libraires, f. XXXI, XXXI v°, XXXII, XXXII v° et XXXIII. — Id.
Marques des principaux Imprimeurs et Libraires, pl. A (gr. bois). — Rivaud del.
Marques des princ. Impr. et Libr., pl. B (id.). — Id.
— — Pl C (id.). — Id.
— — Pl. D (id.). — Id.
— — Pl. E (id.). — Id.
— — Pl. F (id.). — Id.
— — Pl. G (id.). — Id.
— — Pl. H (id.). — Id.
— — Pl. I (id.). — Id.
— — Pl. J (id.). — Id.
— — Pl. K (id.) — Id.
(Ces 11 planches, dans l'ordre ci dessus, à la fin de l'*Index*.)

IX. RELIURE.

D majuscule, f. I. — F. Seré del.
Diptyque en ivoire, — Bas-Empire, — servant de reliure à l'Office des Fous (gr. bois). — Rivaud del.
Nielle en cuivre doré, formant l'un des côtés de la reliure de l'Évangéliaire de la Sainte-Chapelle de Paris (miniat.). — Rivaud pinx., Thurwanger lith.
Couverture en ivoire sculpté du Psautier de Charles-le-Chauve (id.). — Schultz pinx., Moulin lith.
Plaque en argent découpé à jour et gravé, formant l'un des côtés de la reliure d'un Évangéliaire conservé à la bibl. de Wurzbourg (id.). — F. Seré pinx. et lith.
XIIIe *siècle. — Reliure émaillée, collect. de M. le prince Soltykoff* (id.). — Rivaud pinx., Kellerhoven lith.
Reliure sculptée sur une matière inconnue (gr. bois). — Traviès del.
Couverture en vermeil d'un Évangéliaire, dit de la Sainte-Chapelle (miniat.). — Rivaud pinx., F. Seré lith.
Reliure d'un Livre d'Heures, ayant appartenu à Diane de Poitiers, etc. (id.). — Rivaud et Soltau pinx., Ch. Walter lith.

AVIS AU RELIEUR. — ERREURS ET OMISSIONS.

TABLE DES PLANCHES DU TOME II.

ARTICLE XII. — MINIATURES DES MANUSCRITS.

Après le Grand bois : *VIIIe au IXe siècle. — Avant Charlemagne. Majuscules peintes;* ajoutez : MAJUSCULES ORNÉES DU VIe AU XVIe SIÈCLE, N° 1 (gr. bois).

Après le Grand bois : *IXe siècle allemand. Miniatures, pl. V;* ajoutez : MINIATURES DES MANUSCRITS, PL. A (miniature).

Après le Grand bois : *Miniatures, pl. VIII bis, Xe siècle;* ajoutez, dans l'ordre suivant : MINIATURES DES MANUSCRITS, PL. E (gr. bois). — MINIATURES DES MANUSCRITS, PL. F (miniature). — MINIATURES DES MANUSCRITS, PL. I (gr. bois), et MINIATURES DES MANUSCRITS; *Extrait d'un ms. de la Bibl. de Bourgogne, à Bruxelles* (miniature).

Après la Miniature : *XIe siècle, Biblia sacra. Miniatures, pl. X;* ajoutez, dans l'ordre suivant : MINIATURES DES MANUSCRITS, PL. G (miniature), PL. H (miniature) et PL. M (gr. bois).

Après la Miniature : *Pl. XV, XIIe siècle, fin. Miniature des Epîtres de saint Grégoire,* ajoutez, dans l'ordre suivant : MINIATURES DES MANUSCRITS, PL. B (miniature), PL. C (miniature), PL. D (gr. bois), PL. D*d* (gr. bois), PL. J (miniature), PL. K (miniature), PL. L (gr. bois) et PL. N (gr. bois).

Après le Grand bois : *Décollation de saint Jean-Baptiste. — Pentecôte;* ajoutez : MINIATURES DES MANUSCRITS, *Majuscule tirée du ms. dit de la Sainte-Chapelle* (gr. bois).

Après la Miniature : *Encadrement d'un Livre exécuté pour Hercule d'Este;* ajoutez : MINIATURES DES MANUSCRITS, *XVe siècle français, miniatures extraites du Roman de la Rose* (miniature).

Après la Miniature : *Page extraite du Diurnal du roi René;* ajoutez, dans l'ordre suivant : MINIATURES DES MANUSCRITS, PL. R (miniature), et MINIATURES DES MANUSCRITS. *Les douze mois de l'année* (gr. bois).

ARTICLE XVI. — TAPISSERIES.

Après *Tapisseries en soie, or, etc.* (miniature), et *Bannière donnée par Léon X, etc.* (miniature); ajoutez, dans l'ordre suivant :

TOILES PEINTES. *Scène de l'Histoire du fort roy Clovis* (miniature), et TOILES PEINTES. *Baptême du fort roy Clovis* (gr. bois).

(Ces 4 planches, dans l'ordre ci-dessus, en reg. du f. VII v°.)

TABLE DES PLANCHES DU TOME III.

ARTICLE IX. — ORFÉVRERIE.

XIVe siècle. Image en argent doré de Jeanne d'Evreux; au lieu de (miniat.), lisez : (grand bois).

TABLE DES PLANCHES DU TOME IV.

ARTICLE III. — SCIENCE HÉRALDIQUE.

Les 5 planches intitulées : SIGILLOGRAPHIE : *Sceaux de diverses époques* (gr. bois). — *Sceau en cire rouge, XVe siècle* (miniat.). — *Grand Sceau en or de Louis XII* (miniat.). — *Sceaux des Corporations de Bruges, n°s 1 à 10* (miniat.). — *Sceaux des Corporations de Bruges, n°s 11 à 21* (miniat.), — font partie de l'article GRAVURE, et doivent être ajoutées, dans l'ordre ci-dessus, aux planches de cet article, après la miniature : *Plaque tumulaire en cuivre, dans l'église de Munster.*

ARTICLE IX. — AMEUBLEMENT CIVIL ET RELIGIEUX.

Allemagne, XVe siècle, Meuble en chêne sculpté, etc.; au lieu de (Id.), lisez : (miniature).